INTER NATIONES





قال الأديب إدوارد موركه : «يجب أن أضع يدي على قلبي لكي لا يقفز إلى الحنجرة» . ذلك من شدّة ما تأثّر لرؤية البيوت العتيقة بمدينة توبنغن ، تلك البيوت الممتدّة الجمالين المائلة الواجهات التي أقيم معظمها في القرن السادس عشر على نمط البناء التقليدي بالخشب والجصّ . وتوبنغن ، المدينة الجامعية الجميلة الواقعة على نهر النيكار ، هي الدافع إلى مقالين في هذا العدد : فقد انعقد فيها معرض فنّي ، أثار اهتمام عالم الفنون على نطاق واسع . ثمّ إنّ شاعرا موهوبا ممتازا ، قد أسيئ فهمه كثيرا ، عاش بتوبنغن محبوسا في غرفة برج بأحد البيوت ستّة وثلاثين عاما إلى أن أنهت المنية نكبته .

وأمّا معرض سيزان الذي انعقد بتوبنغن ، فقد جاء برهانا جديدا على أنّ غوتس أدرياني ، مدير معرض الفنون بتوبنغن ، يتقن إعداد المعارض الفنية أيّما إتقان . زار هذا المعرض مئات الآلاف من القادمين من قريب ومن بعيد ؛ فكنت ترى أفواج الناس مصطفّة أمام قاعة العرض ، حتّى أنّ مدّة الانتظار امتدّت إلى خمس ساعات أحيانا . وكان المعرض محطّ الاهتمام العام ؛ فكنت في كلّ مكان تسمع هذا يسأل ذاك : «ألم تزر معرض سيزان حتّى الآن؟» . فكلّ من هو يهتمّ بالثقافة أصبح لزاما عليه أن يزور هذا المعرض . فما الذي جذب كلّ هؤلاء الناس إلى معرض سيزان؟ ألأنّ أعمال الإعداد للمعرض كانت محكمة وحملةَ الدعاية له ناجحةً جدّا؟ أم لأنّ أوساط الفنّ ترى في سيزان «أبَ» الرسم المعاصر ورائده؟ أعتقد أنّ كلا السببين عمل على الإقبال الواسع المذكور . وكان كثير من زوّار المعرض اغتنموا فرصة وجودهم في توبنغن لزيارة بيت النجّار «تسيمر» . ففي هذا البيت برجُ عاش فيه الشاعر فريدريش هولدرلين من عام 1807 إلى أن توفّي . وشاءت الصدفة أن يوافق انعقاد معرض سيزان الذكرى المائة والخمسين لوفاة الشاعر هولدرلين .

وأرادت عائلة هولدرلين ، حفاظا على سمعتها ، أن تتخلّص منه ، فأدخلته أحدَ مستشفيات الأمراض العقلية في ديسمبر 1806 ؛ وعزم أصحاب الأمر في ذلك المستشفى على أن «يكمّوا فم الجنون ، ويخرجوا الجنون من جسمه ، ويكبحوا سخطه على الأوضاع» . واتّفق أن كان النجّار «تسيمر» يجري عندئذ بعض الأعمال في ذلك المستشفى ، فزار هولدرلين ، فعزّ عليه أن «يضيع هذا الأديب الممتاز» . ثمّ إنّ «معالجة» هولدرلين في ذلك المستشفى لم تأت بنتيجة بعد أن استمرّت نحو 230 يوما ، فاقترح مدير المستشفى على النجّار تسيمر أن يأخذ هولدرلين عنده ويأويه ويطعمه .

ونرى في كلا المقالين عن سيزان وعن هولدرلين أنّ الرجلين كانا متشابهين في أكثر من وجه : فكلاهما – هذا في توبنغن وذاك في إكس – أقام أثناء الطفولة ومطلع الشباب في مدرسة داخلية قوية الاتّجاه الديني ، شديدة الضبط والربط ، تعمد في أساليبها التربوية إلى العقوبات الصارمة ، وتجهل كلّ ما يتّصل بالرعاية الحنونة والمعاملة الرقيقة . وكلا الرجلين صار نفورا من الناس مكتئبا «غير قادر على الحياة» . وكلاهما كان يضع لنفسه في العمل شروطا قاسية جدّا ، ويترك أعمالا كثيرة غير منجزة . وكلاهما تعرّض لعدم فهم معاصريه إيّاه وازدراء النقّاد به . وكلاهما اعتزل العالم والناس أخيرا بعقله وبجسمه ، فانزوى سيزان في حالة مرضية من الأنانية ، وأوى هولدرلين إلى مرضه العقلي . ثمّ إنّ كلاهما لم تظهر قيمته للناس إلاّ في القرن العشرين ، فبلغت قيمة لوحات سيزان مبالغ هائلة ؛ وظهر بمناسبة الذكرى المائة والخمسين لوفاة هولدرلين طبعتان جديدتان لكامل أعماله ورسائله .

كانت الفلسفة أمّ العلوم في القرون الوسطى ، وصارت حاليا منحصرة بين نظرية العلوم وعلم اللغة ، لا تكاد تقدر على الحوار بين الفروع العلمية المختلفة ، ولا على التأثير في التفكير والعمل على الصعيدين الفردي والسياسي . وأتينا في هذا العدد بمقال لفالتر هندرر عن الكتابات السياسية لكارل ياسبرز . وُلد هذا الفيلسوف في أولدنبورغ بشمال ألمانيا حيث يمتدّ الأفق رحبا مؤذنا بقرب البحر . وكان ياسبرز نزيها ، معتدّا بنفسه ، مستفيدا على أفضل قدر من الأوقات التي يهجع فيها مرضه . وفقد في عهد النازية كرسي التدريس في الجامعة لأنّه رفض أن يسرّح زوجته اليهودية . وهاجر إلى سويسرا بعد الحرب العالمية الثانية لخيبة أمله في تطوّر الأوضاع السياسية بجمهورية ألمانيا الاتّحادية . ولا نكاد نعرف فيلسوفا اهتمّ بأحداث السياسة التي عاصرها وفكّر فيها وكتب عنها كما فعل ياسبرز . وعندما «عالج مشكلات تشغلنا الآن من جديد ، نجد أنّ الإجابات التي قدّمها ياسبرز لهذه المشكلات في الستّينات تنطبق في كثير من التفاصيل على واقعنا الحاضر» .

صورة الغلاف الأمامية الخارجية :
ل . سيانوفيتس ، يوهانا راو

صورة الغلاف الداخلية :
غ . ف . شتاينكوبف ، منظر لقصر فايل ووادي النيكار

المحتويات

المحتويات

FIKRUN WA FANN, Nr. 58, Jahrgang 30, 1993.

فكر وفنّ، عدد 58، السنة الثلاثون، 1993.

الإصدار والنشر : INTER NATIONES.

إدارة التحرير : الدكتورة روزماري هول. التحرير : ياسمينة أمقران. الدكتور محمد الصادق طراد.

الإشراف على الترجمة والصفّ : الدكتور محمد الصادق طراد.

الترجمة : د. عمر الغول، د. رفعت هزيم، د. عبد الحميد حمام

الصف : Info-Satz Stuttgart GmbH.

التصميم : Graphicteam Köln.

الطباعة : Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn.

عنوان هيئة التحرير :

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-73278 Schlierbach

ISSN 0015-0932

BILDNACHWEIS

U1, U4, U2/U3: aus Schwäbischer Klassizismus, Staatsgalerie Stuttgart, 1993
Seite 5, 6, 7: Oper Leipzig
Seite 13/13, 15: © Andreas Birkigt, Leipzig
Seite 16: © Clive Barda, London
Seite 18: aus K.-H. Stockhausen, Texte zur Musik 1977–1984, Bd. 5
Seite 23, 24: © Ines Gellrich, Hamburg
Seite 27: Palucca-Archiv, Foto: Ch. Rudolph, Dresden
Seite 28, 29: Fotos Genja Jonas
Seite 31: © Stefan Moses
Seite 34: Philadelphia Museum of Art
Seite 35: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich
Seite 38: Stephen Hahn Collection, New York
Seite 39: Privatbesitz, als Leihgabe im Kunsthaus Zürich
Seite 41: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Seite 44/45: Privatbesitz
Seite 47: Württ. Landesbibliothek, Stuttgart
Seite 48: Kulturamt Tübingen
Seite 50: aus Schwäbische Heimat, 1987/2
Seite 52: © Marliese Darsow, Krefeld
Seite 53: aus Schwäbischer Klassizismus, Staatsgalerie Stuttgart, 1993
Seite 58/59: © VG Bild-Kunst, Bonn
Seite 62/63: © Rachid Amekrane
Seite 66: Inter Nationes
Seite 69: gr. Bild © Wolfgang Wiese, Hamburg; kl. Bild links © Ulrich Metz, Tübingen
Seite 73, 74/75: aus Schwäbischer Klassizismus, Staatsgalerie Stuttgart, 1993
Seite 76: vitra; Fotos Th. Cugini, Zürich, und R. Bryant, London
Seite 79: Paul Magar
Seite 80/81, 82: © R. R. Gebhardt, Stuttgart
Seite 89, 90: © dpa
Seite 91: Museum f. islam. Kunst, Berlin

تصحيح

النص الذي جاء في العدد 57 من فكر وفن على الصفحة 21 : «موطن ولا موطن» لـهاينريش بول مأخوذ من :
"Essayistische Schriften und Briefe", Bd. 2, 1979, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln.
عنوان كتاب إميل حبيبي المقدّم على صفحة 88 من نفس العدد هو : "Der Peptimist".

موسم المهرجان في لايبتسغ

ثلاثمائة عام على تأسيس الأوبرا - نظرة مراجعة

اتّخاذ التراث أساسًا للمستقبل

ميخائيل إرنست

لايبتسغ في عام الذكرى، الفرصة والواجب

يشترك التراث والحاضر معًا في وسم لايبتسغ بطابعها الخاصّ. ويجتمع لها من ماضيها وحاضرها اليوم أسباب تجعل ساكنها وزائرها يستشرفان لها مستقبلاً زاهرًا، فهي ذات تاريخ عريق في سكسونيا، كثيرة المتاحف، يقطنها نصف مليون نسمة، وتتهيئ لها الآن فرص تعِد خيرًا كثيرًا. وينمو في المدينة منذ سنين أمل له ما يبرّره، بأنّ هذه المدينة الكبيرة ستستعيد ما تستحقّه من شأن في ألمانيا وأوروبا في الحياة الثقافية، إذ كانت هذه المدينة البرجوازية في سكسونيا منذ قرون من أهمّ المواضع الّتي يُشتغل فيها بالفنّ والثقافة اشتغالاً حيويًا خلاّقًا. وفي خريف العام الماضي، وعندما بدأ موسم 1993/1992 احتفلت أكثر مؤسّستين موسيقيتين في المدينة شهرة بمناسبتين تذكاريتين، فاسترعتا بذلك انتباهًا دوليًا. وكانت تلك أوركسترا غفاندهاوس (1) الّتي احتفلت بالذكرى الخمسين بعد المائتين على تأسيسها، وأوبرا لايبتسغ الّتي غدا عمرها ثلاثمائة عام. ولكي يكتمل عقد الاحتفالات الثقافية، احتفل المعهد العالي للموسيقى بالذكرى المائة والخمسين لتأسيسه على يد فيلكس مندلسون (2). وكان في اجتماع هذه المناسبات الكبيرة الثلاث، سبب في اتّفاق كبار المدينة على اعتبار عام 1993 عامًا ثقافيًا، واتّخذوا له شعارًا: «لايبتسغ تعيش الثقافة».

مرور ثلاثمائة عام على أوبرا لايبتسغ

بدأ تاريخ الأوبرا في لايبتسغ عام 1693 عندما افتُتح المسرح القديم بقيادة قائد الفرقة الموسيقية نيكولاوس آدم شترونغ

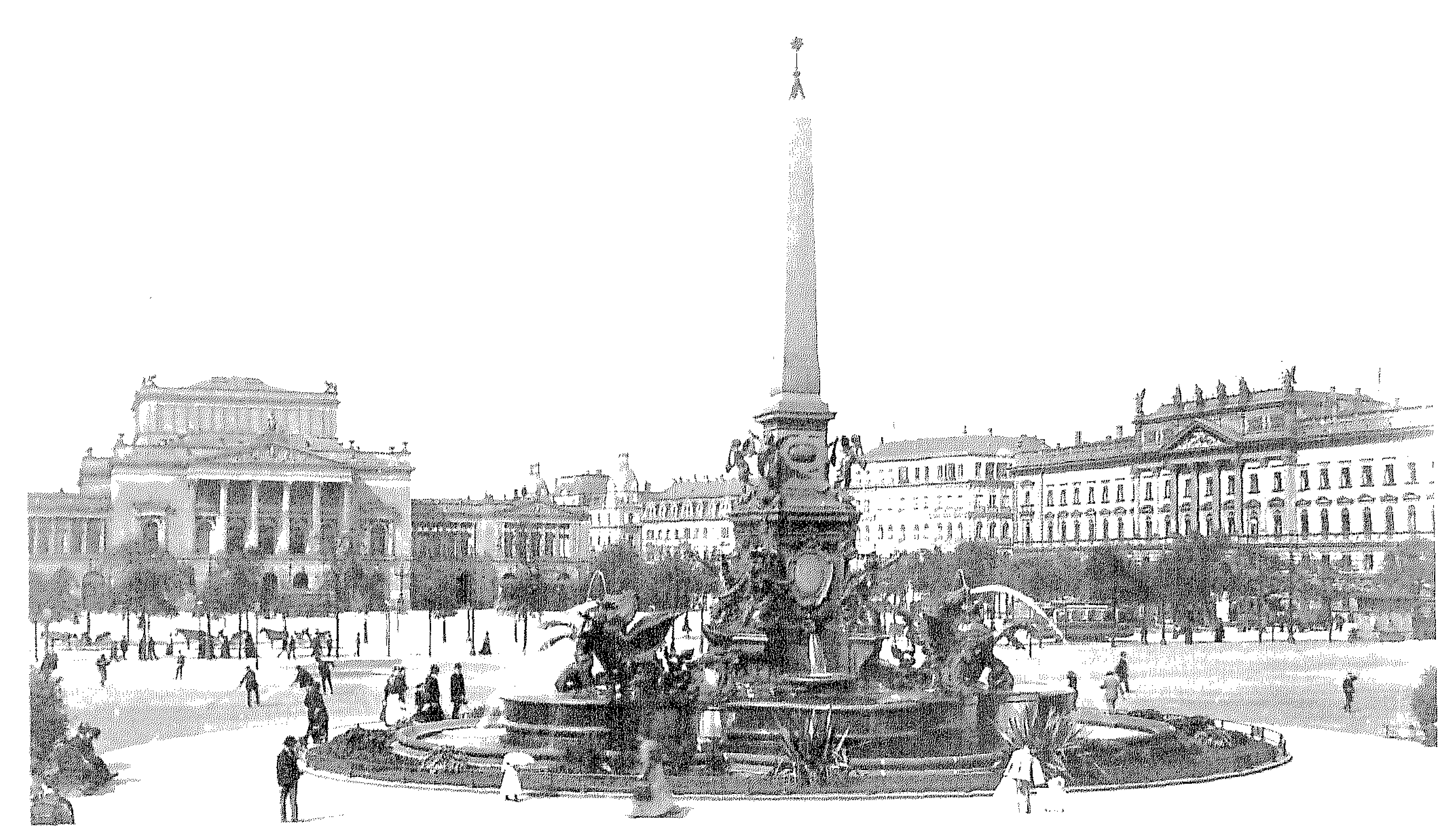
(1) Gewandhausorchester (2) Felix Mendelssohn

(3)، ولم يقدّر لهذا المبنى أن يدوم طويلاً. فلم تقدّم فيه استعراضات الأوبرا إلاّ حتّى عام 1720، وهدم بعد ذلك بتسعة أعوام. ولم يعن ذلك بطبيعة الحال نهاية العروض الموسيقية في المدينة، لكنّ مكان العروض تغيّر مرّات، حتّى استقرّ آخر الأمر في دار الأوبرا الحالية الّتي أنشئت عام 1960 مكان المسرح الجديد الّذي دمّرته الحرب العالمية الثانية. ومرّت الأوبرا في هذه القرون الثلاثة بأحوال مختلفة، كان أبرز ما قدّم خلالها المسرحيات الغنائية ليوهان آدم هيلر (4)، وأعمال الأوبرا لألبرت لورتسينغ (5)، وهاينريش مارشنر (6)، وريشارد فاغنر (7) الّذي اضطرّ في مدينته إلى منافسة شتراوس وسواه والتغلّب عليهم حتّى عرضت أعماله فيها، وكان يُعرض في المدينة من حين إلى آخر عدد كبير من الأعمال لأوّل مرّة. فعرضت في لايبتسغ في النصف الأوّل من القرن العشرين أعمال أوبرا لإرنست كرينيك (8)، وكورت فايل (9)، وعرضت أوبرا «كاتولي كارمينا» لكارل أورف (10) لأوّل مرّة. وكان الاهتمام بالجديد والالتفات إليه أمرًا مألوفًا في لايبتسغ، ولم يقلّ هذا الاهتمام اليوم، بل على العكس: فالطليعية تعدّ في المجال الموسيقي في لايبتسغ من علامات الزمان ومقتضياته.

بداية مختلف فيها

تأثّر تاريخ الأوبرا في لايبتسغ منذ بدايته بالطابع البرجوازي والتجاري للمدينة الّتي اشتهرت بالتجارة والمعارض، فلم يكن التمثيل هنا يومًا تمثيلاً للحكام، وإنّما كان السعي دائمًا إلى

(3) Nicolaus Adam Strungk (4) Johann Adam Hiller
(5) Albert Lortzing (6) Heinrich Marschner (7) Richard Wagner
(8) Ernst Krenek (9) Kurt Weill (10) Carl Orff

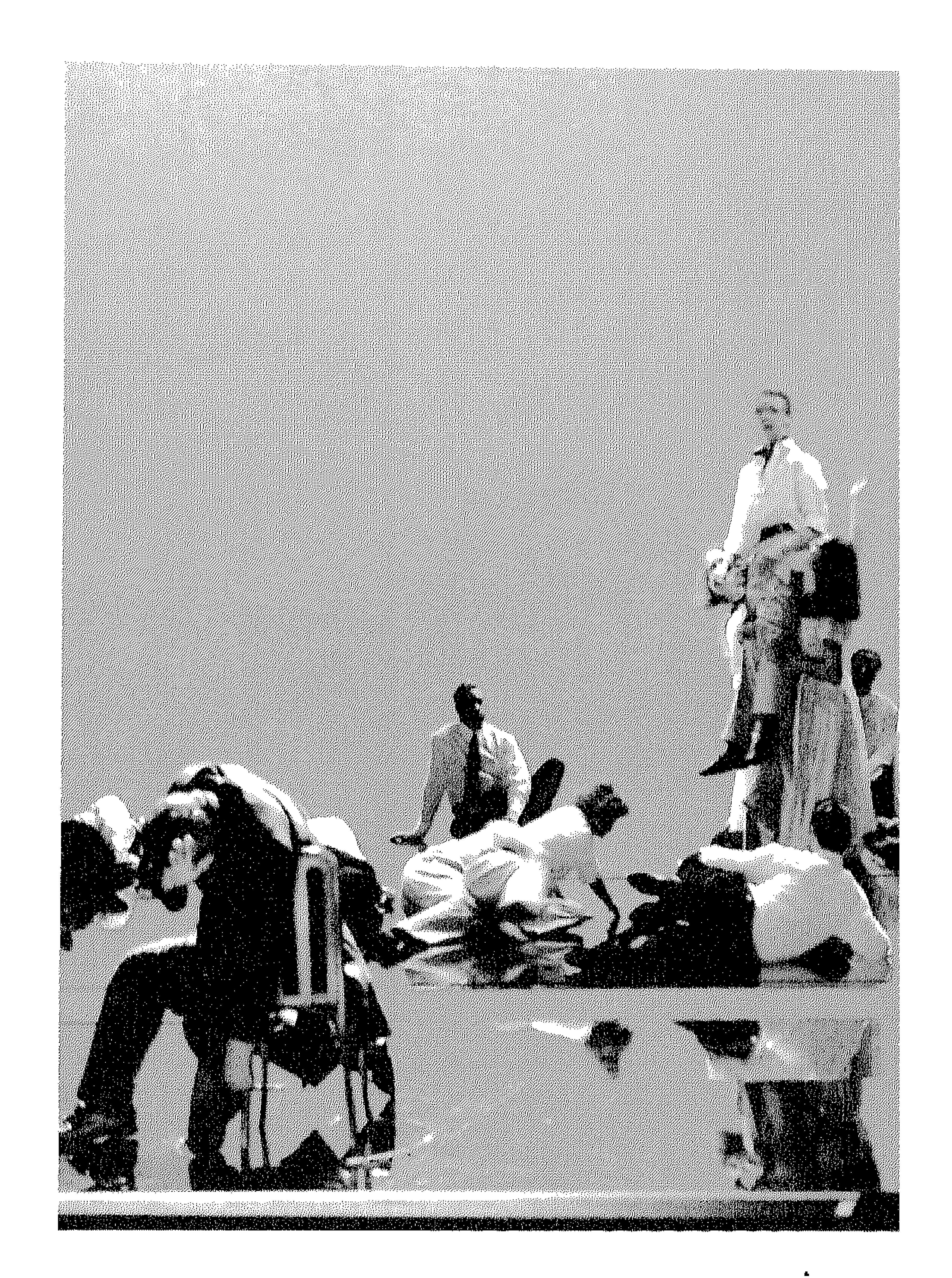


ساحة أغسطوسبلاتس بلايبتسغ حيث أقيم «المسرح الجديد» عام 1868. صورة تاريخية من مطلع القرن

المسرح المعاصر ذي التأثير الكبير، والمستوى العالي في التمثيل. ولم يخل الأمر بطبيعة الحال من مخاوف تحسّستها غير جهة من تحرّر المسرح هذا؛ فخشي أعضاء المجلس البلدي، ورؤساء الكنيسة، وأساتذة الجامعات، والآباء أن يصل الجمهورَ من تلك الحثالة الكسلى وقاحات تخرج على أصول التربية، فجاء أوّل إذن بالتمثيل على المسرح أقرب إلى المنع منه إلى الإجازة: فحرصًا على مصلحة الطلاب الأخلاقية جاء السماح بالتمثيل مرهونًا بشروط كثيرة. ولكنّ الحياة المسرحية في لايبتسغ كانت تأخذ أكبر قدر من الحرية دائمًا في مواسم المعارض؛ إذ كان الترفيه عن القادمين من مناطق بعيدة سببا وجيه دائمًا للتبسّط، خاصّة، أنّ العارضين والتجار كانوا يحرصون أن يأتي الزوار إلى المعرض التالي، وأن ينقلوا إلى أبناء مدنهم أخبارًا طيّبة عن لايبتسغ تحبّب زيارتها إليهم.

وكانت أوّل دار للأوبرا افتتحت، كما ذكرنا، عام 1693، وتلقّى قائد الفرقة الموسيقية فيها، نيكولاوس آدم شترونغ، دعمًا من الأمير المتمتّع بحقّ الانتخاب في دريسدن. وما لبثت هذه الدار أن هُدمت عام 1729. وكان أكثر المشتغلين في هذه الأوبرا، بحسب مصادر تعود إلى ذلك الزمان، من عائلة شترونغ المترامية الأطراف، فكان أكثر أعضاء الفرقة الغنائية قريبًا له أو نسيبًا. وامتدّ نفوذ شترونغ ليصل القطع الممثّلة، فعرضت غير قطعة من تأليفه، وكان شترونغ يأمل بتحقيق نجاح مادي في عمله، لكنّ ذلك لم يقيّض له، بل واضطرّ أحيانًا إلى تمويل العمل من جيبه الخاصّ، على الرغم من دعم الأمير له في دريسدن القريبة. ومن المؤكّد أنّ يوهان فولفغانغ غوته حضر الأوبرا في لايبتسغ أيام كان طالبًا فيها، إذ حضر افتتاح «المسرح في شرفة الحصن في رنشتات» في السادس من أكتوبر عام 1766. وكان هذا البناء الّذي بني على غرار بناء في دريسدن يضمّ مقاعد لألف ومائتي مشاهد في صالة وأربع شرفات. وقد عدّل في بنائه عدّة مرّات في أوقات لاحقة، وظلّ يستخدم في مجال التمثيل خاصّة، حتّى دمرّ في الحرب العالمية الثانية. أمّا المسرح الغنائي فجعل له بناء جديد سمّي بالمسرح الجديد، بني عام 1868 بين شفانتايخ (11) وأغسطوسبلاتس (12) الّذي صار بعدها يعدّ أحد أجمل الأماكن في أوروبا.

(11) Schwanenteich (12) Augustusplatz



أوبرا لايبتسغ : مشهد من عرض
"Hippolyte et Aricie" للموسيقي
الفرنسي جان فيليب رامو

أوبرا لايبتسغ : مشهد من «بوريس
غودنو» . الإخراج : اشتفان
شابو ؛ الإعداد : أتّيلا كوفاتش



أوبرا فاغنر في مدينة فاغنر؟

كان دائمًا لتغيّر المزاج الفنّي بحسب تغيّر الفترات التاريخية أثر كبير في مسرحيات الأوبرا. فبعد قائد الفرقة الموسيقية شترونغ سادت المسرحيات الغنائية الّتي ألفها يوهان آدم هيلر. وشاعت أعماله في الحياة الثقافية في المدن فترة طويلة، وكان ألف قطعًا مسرحية خفيفة للأوبرا، وكان أوّل قائد لفرقة غفاندهاوس، وقاد أخيرًا، وبنجاح كبير، جوقة توماكور المشهورة، خالفًا عليها توماس كانتور باخ (13). وفي أوائل القرن الماضي دخل هاينريش مارشنر تاريخ الأوبرا، واحتفل الجمهور احتفالاً شديدًا بأعماله في الأوبرا الّتي عرضت لأوّل مرّة في لايبتسغ، وكانت في أغلبها ذات طابع رومانسي. وهذا الموسيقي نُسي اليوم أو يكاد على عكس خليفته آنذاك ألبرت لورتسنغ، وهو أحد المؤلّفين الموسيقيين الّذين ما زالت أعمالهم تعزف بكثرة. فمن تلك الأعمال الّتي لم تنس، مثلاً، «القيصر والبنّاء»، و«الصيد بلا رخصة». أمّا الشاعر والمؤلف الموسيقي ريشارد فاغنر المولود عام 1813 في لايبتسغ، فلم يجد، أوّل أمره، في مسرح الأوبرا في مدينته، إلا العناء، وازدريت أعماله هنا، وما لقيت حقّها من التقدير إلا بعدما أُخرجت بمدينة بايرويت إخراجًا اشتهر. وتقوّلت الإشاعات إنّه أراد أن تخرج أعماله على مسرح المدينة، لكنّ إدارة المسرح ردّت طلبه. ولم تأت نقطة التحوّل حتّى كان أنجلو نويمان (14) الّذي جاء عام 1876 إلى لايبتسغ، وندب نفسه لأوّل عرض «لحلقة النيبلونغن» كاملة خارج بايرويت، فكان أن تصالح فاغنر على يد هذا الموسيقي مع مدينته.

وتلقّت أعمال فاغنر اهتمامًا كبيرًا كذلك في فترة لاحقة، عندما تولّى الأوبرا في لايبتسغ غوستاف بريشر (15)، وفالتر بروغمان (16) اللّذان نهضا بالأوبرا في لايبتسغ في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن نهوضًا كبيرًا، فتحت إشرافهما أخرجت أعمال متميّزة لفاغنر. وزاد الأمر على ذلك فعرضت أعمال لأوّل مرّة، فكانت «جوني يعزف» عام 1927 من تأليف إرنست كرنيك، و«نهضة مدينة مهاغوني وسقوطها» عام 1930 من تأليف برتولت بريشت وكورت فايل، وأعمال أخرى أثارت الاهتمام، والفضائح أحيانًا. أمّا في عهد الاستبداد النازي فراوح كلّ عمل فنّي تقريبًا بين تطفّل الرقابة وبين المنع العام. ومع ذلك، فقد شهدت أوبرا لايبتسغ عدّة أعمال ممتازة من هذه الفترة؛ فعرضت هنا عام 1933 أوبرا كاتولي كارمينا لكارل أورف أوّل مرّة، وصمّمت الرقصات لها مدرّبة الباليه تاتيانا كجوفسكي (17). وكعمل رديف لها كانت أوبرا كارمينا بورانا لأورف الّتي صمّمت الرقصات لها ماري فيغمان (18).

بداية جديدة تستوحي التراث

كان مصير المسرح الجديد في لايبتسغ الدمار في القصف الجوي عام 1943، وكان له في دار الأوبرا الّتي أسّست عام 1960، وماتزال قائمة اليوم في أوغستسبلاتس خير خلف. والبناء ضخم في خارجه وداخله، يتّسع لأكثر من ألف وستمائة مشاهد، وفيه مسرح من أكبر مسارح دور الأوبرا. وفي الستينات والسبعينات، أي في عهد يوآخيم هيرتس (19)، اعتُني عناية خاصّة بأعمال فاغنر، وقدّمت أعمال ممتازة ذات تجهيزات ضخمة. ويدلّل على هذا بحفل الافتتاح عام 1960 الّذي عرضت فيه أوبرا «معلمو الغناء في نورنبيرغ» بإخراج هيرتس، والّتي ما زالت حديث المجالس اليوم، ومثّلت بداية جيّدة مهمّة في عزف موسيقى فاغنر. وينسحب القول نفسه على إخراج هيرتس للنيبلونغن عام 1976 في الذكرى المئوية لعرضها أوّل مرّة في بايرويت.

وفي الثمانينات ازداد تحوّل الحياة الموسيقية في لايبتسغ إلى الحفلات الموسيقية الّتي كانت تقيمها أوركسترا غفاندهاوس، وكان في انصراف يوآخيم هيرتس على غير إرادته عن لايبتسغ عامل مساعد على هذا التحوّل. وهذه الفرقة الموسيقية هي أيضًا الفرقة الموسيقية التقليدية لدار الأوبرا، فيمكن مشاهدتها في دار غفاندهاوس، أو عندما تكون في جولات موسيقية، أو في دار الأوبرا نفسها. وعملت عدّة عوامل في تغيير الأوبرا في لايبتسغ تغييرًا جذريًا بعد ما عُرف بالتحوّل الاجتماعي في شرق ألمانيا.

الأوبرا تزدهر

في عام 1990 تولّى المؤلّف والمخرج الموسيقي أودو تسيمرمن (20) إدارة أوبرا لايبتسغ، وتبنّى هذا الفنّان من مدينة

(13) Thomaskantor Bach (14) Angelo Neumann
(15) Gustav Brecher (16) Walther Brügmann

(17) Tatjana Gsovsky (18) Mary Wigmann (19) Joachim Herz
(20) Udo Zimmermann

دريسدن مفهومًا طموحًا في الموسيقى المسرحية ذات المستوى العالي، انسجامًا مع الشعار الكثير التداول «الأوبرا تزدهر»، لفت الأنظار إليه منذ استلام تسيمرمن الأوبرا.

وبلغ الحماس بتسيمرمن أنّه جعل من همّه الوصول بأوبرا لايبتسغ إلى مراتب أفضل دور الأوبرا في أوروبا. وكان له في كثير من الأعمال الناجحة، ومن ضمنها 18 عملاً معاصرًا دليل على توفيقه في مسعاه هذا. وكان من سيماء هذا النجاح أن وفّق العاملون في الأوبرا في استحضار المشهور من المغنين والمغنيات، والراقصين والراقصات، وقادة الفرق الموسيقية، والمخرجين، ومصمّمي ديكور المسارح، فجاءت هذه الصفوة الدولية إلى لايبتسغ. ورافقت حفلاتِ الأوبرا والباليه أوركسترا غفاندهاوس، كما هو شأنها دائمًا. وهذه الفرقة، ولا ريب، من الطبقة الأولى بين الفرق الموسيقية في العالم. وازداد عدد الشباب اليوم في الجوقة الموسيقية، وفيها مغنّون بارزون من أوروبا جميعها، ومن خارج أوروبا، وهو أمر ما كان يعدّ عاديًا في لايبتسغ في السنوات الماضية.

وسنحت الفرصة أمام تسيمرمن ليحقّق هدفه للتقدّم بأوبرا لايبتسغ على المستوى الدولي في «الذكرى الثلاثمائة لتأسيس أوبرا لايبتسغ» الّتي انتهت احتفالاتها قبل فترة من الوقت. وجاءت خطط المهرجان رائعة تمامًا، وذلك باعتبار لايبتسغ وباعتبار سواها. فبدأ المهرجان بداية طيّبة بثّت الأمل بنجاحه بعملين عرضا في لايبتسغ لأوّل مرّة، أحداهما أوبرا الحجرة «قلعة الهرتسوغ بلاوبارت» لبيلا بارتوك، والثاني المسرحية ذات الشخص الواحد «التوقّع» لآرنولد شونبرغ (21). وتلا هذين العملين أحد عشر عملاً آخر في الأوبرا والبالية، وبلغ عدد الأعمال الّتي عرضت لأوّل مرّة في لايبتسغ طيلة مدّة المهرجان سبعة أعمال؛ عملان منها عرضا لأوّل مرّة إطلاقًا. وكانت أعمال المهرجان استمرّت من الأوّل من مايو حتّى الثالث من يوليو. وقدّم المخرج العالمي المشهور، وحامل جائزة الأوسكار، اشتفان شابو (22)، تدريبات في عمل موسورغسكي (23) «بوريس غودنوف». تلته أوبرا لايبتسغ بقيادة أوفه شولتس (24)، فقدّمت في أمسية واحدة عملين، هما، السمفونية السابعة لبيتهوفن، و«السمفوني فنتستيك» لبيرلويتس (25). أمّا مصمّم ديكور المسارح، غوتفريد بيلتس (26) فقد أخرج أوّل عمل له، وهو «إيبوليت أي أريشي» (27)، وهو أوّل عمل من سلسلة من أعمال الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو (28)، معاصر باخ، ستعرض في لايبتسغ في الأعوام القادمة، وتهدف إلى التعريف بهذا الموسيقي القليل الشهرة في ألمانيا.

ولما كان الاحتفال جميعه مقاما في مدينة فاغنر، فمن البديهي أن تحتلّ أعماله مكانًا خاصًا في هذه المناسبة. فقد أخرج في العام الماضي عمله «لوينغرين» (29) إخراجًا كبيرًا، وفي العيد المائة والثمانين لميلاده كرّم هذا الموسيقار بتقديم عمله «برسيفال» (30) تقديمًا موسيقيًا. وآخر عملين من الأعمال الّتي عرضت في لايبتسغ أوّل مرّة هما أوبرا «تسميره و آزور» (31) لغرتري (32)، وقدّمته المدرسة الألمانية الأولى للأوبرا الّتي بدأ بمشروعها تسيمرمن، والثاني أوبرا «الصيد» لهيلر.

ثم جاء بعد ذلك دور الأعمال الّتي لم يسبق عرضها إطلاقًا، وهما عملان: الأول، أوبرا «الثلاثاء» لكارل هاينتس شتوكهاوزن (33). وفي هذا العرض سَبْقٌ في أكثر من وجه، فهو أوّل عمل لشتوكهاوزن يكون عرضه الأوّل في ألمانيا، إذ كانت أعماله تعرض أوّل مرّة في أوبرا سكالا في ميلانو. وجاء إخراج «الثلاثاء»، بالتعاون مع تلك الأوبرا، متابعة لما كانت هي فعلته عام 1981 عندما شرعت بعرض عمل شتوكهاوزن الضخم المسمّى «الضوء»، وهو في سبعة أجزاء، سمّيت بحسب أسماء أيام الأسبوع، أحدها «الثلاثاء» الّذي نحن بصدده هنا. وينتظر أن تعرض الأجزاء الأخرى تباعًا، حتّى يفرغ من عرضها جميعًا في القرن القادم. وتتّجه النية إلى تقديم الجزء التالي، وهو «الجمعة»، عام 1995 في لايبتسغ كذلك. أمّا العمل الثاني فكان «النوبة الليلية»، من عمل المؤلّف الموسيقي يورغ هيرشيت (34)، وإخراج روت بيرغهاوس (35)، بناء على نصوص من تأليف نيلي ساغس (36). ومثّل هذا العمل الصعب صعوبة بالغة، والذي جاء آخر الأعمال المعروضة في المهرجان نهاية قوية، بعيدة الأثر للاحتفال بذكرى نشأة الأوبرا في لايبتسغ.

(21) Arnold Schönberg (22) István Szabó (23) Mussorgski
(24) Uwe Scholz

(25) Berlioz (26) Gottfried Pilz (27) Hippolyte et Aricie
(28) Jean-Philippe Rameau (29) Lohengrin (30) Parsifal
(31) Zemire und Azor (32) Grétry (33) Karlheinz Stockhausen
(34) Jörg Herchet (35) Ruth Berghaus (36) Nelly Sachs

دعوا الحرب واصنعوا السلام

المسرح الموسيقي :
أوبرا «الثلاثاء» لـكارل هاينتس شتوكهاوزن
تمثّل لأوّل مرّة في لايبتسغ

هاينتس يوسف هيربورت

هل يستطيع الفنّ ، أو الموسيقى ، أو الأوبرا أن يتّصل بالواقع؟ هل يستطيع أن يكوّن علاقة به؟ أو أن يكون ردّ فعل له؟ وماذا تعرف هذه الفنون عن النزعات السياسية ، والتطوّرات الاقتصادية ، والضرورات الاجتماعية ، إن كانت نشأت قبل أعوام ، أو قبل عقود .

بعد أن رحّبت بنا مجموعة من ثمانية عشر بوقًا وجهازان من أجهزة الموسيقى الصنعية ، دقيقةً من الزمن ، سقط بتؤدة قناعان كبيران من أمام مجموعتين من المغنيين ، تقفان أمام المقصورتين الجانبيتين للمسرح في دار الأوبرا في لايبتسغ ، إلى اليمين وقف مغنون ، من فئتي السبرانو والتينور ، وإلى اليسار مغنو الألتو والباص . وراحت المجموعتان تتحاوران حوارًا بأسلوب التوافق ، فكان جدلاً موسيقيًا يعتمد المناكفة والهجوم أكثر من الحجج . فمثّلت الأصوات الخفيضة ، مثلاً ، مذهبًا إنسانيًا من مذاهب التنوير المتأخّر : «نحن نوحّد إله وآخرة . لوتسيفر كان محقًّا . كلّكم يا أيها الّذين تحاربون من أجل دينكم ، افنوا . نحن نريد السلام ، حرية دون إله» . أمّا الأصوات العالية فتمثّل ورعًا ساذجًا عميقًا : «ميشائيل ! كن معنا ، ساعدنا في كفاحنا من أجل الضوء . نحن نريد السلام ، الحرية في الله» .

وكانت قد ظهرت على مقدّمة المسرح بعد بداية هذا الحوار بين المغنين بقليل مغنّية في ثوب سهرة أخضر داكن لمّاع ، وتلك هي أنيته ميريوثر (1) ، وهي تغني أعمال شتوكهاوزن (2) منذ سنوات ، وصار لها في ذلك شهرة . فتابعت هذه المغنّية بدهشة هائلة جدل الفريقين ، ثمّ ما لبثت أن انفلت منها نداء ، كأمّ تريد فضّ شجار بين أبنائها : «كفّوا عن الشجار ، أيجب أن يكون هذا؟ كونوا هادئين» . ولكن ، كما هي عادة الفتيان الأشقياء (أو السياسيين المشغولين بذواتهم ، أو التجار غير ذوي الضمير ، أو دعاة الدين المتحمّسين ، أو الوطنيين الديماغوجيين) ، فلا ينصاع أحد إلى الطلبات غير المحبّبة . فتحاول الأم الأمر بعدها مرّات : «دعوا الحرب ، واصنعوا السلام» . ولا بدّ أنّ هذه الدعوة أحيت في نفوس الجمهور من أبناء لايبتسغ ذكريات وقوفهم قبل ثلاث سنين ونيف مطالبين : «نريد السلام ، نريد الحرية» . ونحن ، مع ذلك ، كدنا نغفل عن نداء الأمّ للمغنّين ، مع أنّه يعنينا جميعًا : دعوا احترابكم على الله والعوالم ، وليصغ كلٌّ إلى ضميره ، وتريّثوا ، لتروا إن كنتم تبعثون» . إذن ! الإصغاء إلى الداخل؟ البعث؟ لماذا؟ كيف؟

«ضوء» ، ذلك هو المسرح عند كارل هاينتس شتوكهاوزن الّذي يسمو على كلّ ما هو أرضي . رؤيا سرّ كبير ، أسطورة تقابل الخير والشر ، تأويل الفكرة المشتغلة بالسؤال عن

(1) Anette Meriweather (2) Karlheinz Stockhausen

المسائل الرئيسية في دورة الكينونية والفناء : الخروج من تلك الذات الكلّية المجاوزة لما هو موجود ، الّتي نسميها ، مؤمنين أو ناكرين : الله ؛ فكرة الثورة على هذه الذات ، والانفلات لنصبح «ذاتا» مستقلّة ، لتحديد المصير بأنفسنا (ثورة لوتسيفر) ، ولادة الإنسان الأفضل ، وتناسخه في تلك الذات . تمثيلية طقسية غامضة في سبعة أجزاء سمّيت حسب أسماء أيام الأسبوع . وهو لقاء فنّي شامل جمع إليه كلّ المعايير البصرية والسمعية .

وكان عرض هذا العمل بدأ فعلاً ، على المسرح ، عام 1981 في ميلانو ، حيث عرض «الخميس» ، وفي عام 1984 شاهدنا هناك «السبت» ، ثمّ في عام 1988 «الاثنين» هناك كذلك . واليوم يعرض «الثلاثاء» لأوّل مرّة على المسرح ، وهذه أوّل مرّة تُعرض فيها أوبرا متكاملة لشتوكهاوزن في ألمانيا ، في لايبتسغ . وكان الإخراج المسرحي من عمل أوفه فاند (3) ويوهانس كونن (4) .

وكان الّذي جرؤ على تنفيذ هذا العمل هو مدير الأوبرا في لايبتسيغ ، أودو تسيمرمن (5) الّذي أثبت للجميع أن تنفيذ مثل هذا المشروع ممكن ، خاصّة لدار الأوبرا في هامبورغ الّتي كانت قررّت القيام بالعمل أكثر من مرّة ثم تراجعت . وصمد تسيمرمن أمام الصعوبات حتّى عندما انسحبت إذاعة غرب ألمانيا الّتي كانت تنوي تمويل الإنتاج التلفزيوني للعمل ، تاركة تسيمرمن يعاني من نقص مالي كبير . فهل أصبح تسيمرمن الآن الأفضل والأعلى شأنًا؟ أم أنّ القائمين على السياسية الثقافية في لايبتسغ سيحاسبونه على طريقة استغلاله المسرح ، ويمنعون عنه الدعم الحكومي؟ إذ كان جزء كبير من المسرح بقي خلال العروض الثلاثة المقدّمة خاليًا ، لأنّ أحداث العمل دارت ، إلى جانب خشبة المسرح ، على الممرّات في الشرفات ، واستخدم صفّ المقصورات «للموسيقى في الصالة» ، ولأنّه استخدم «موسيقى ثُمانيّة» ، إذ ركّبت مكبّرات الصوت في الزوايا الثمانية في غرفة مكعّبة . فهل يجوز أن ينفق مسرح على هذا النحو؟

بل عليه أن يفعل ذلك ، بالطبع ، وحتّى أنّ تسيمرمن أدرك خلال التدريبات الأخيرة أنّه من غير المقبول أن تتكبّد دار الأوبرا كلّ هذا الجهد والمال من أجل عروض تقام في الذكرى الثلاثمائة لتأسيس الأوبرا فقط ، فلا بدّ من استمرار العروض . وهذا في الواقع أمر بديهي ، ولكنّ المرء يتساءل ، لِمَ لا يجد هذا الأمر البديهي قبولاً إلا في دار من دور الأوبرا في القسم الشرقي من ألمانيا الّذي يعاني متاعب جمّة؟ أويستطيع مسرح في لايبتسيغ أن يؤود نفسه بعد؟ أم أنّ الألمان في غرب ألمانيا ما اختاروا لدور الأوبرا لديهم مديرين ممّن يتمتّعون بالخلق الفنّي ، وقوّة الشكيمة النفسية والجسمية؟

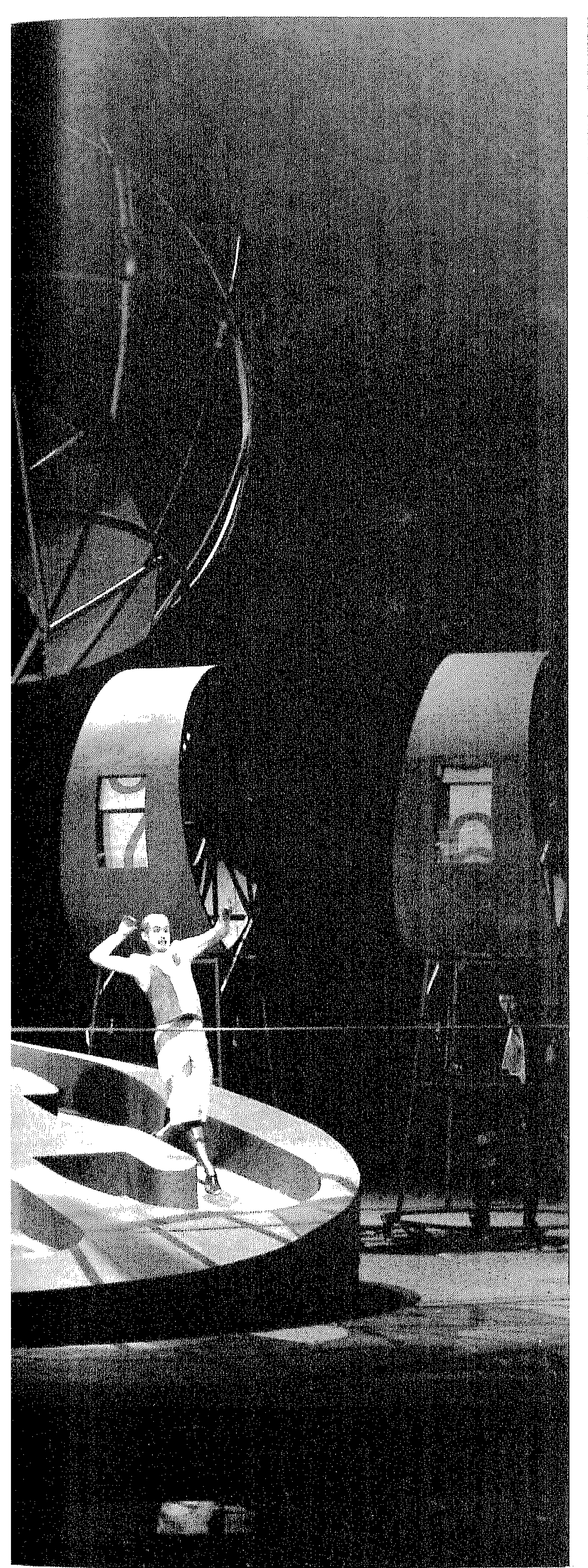
أمّا على المستوى الموسيقي فبدأت «الضوء» في عام 1977 في طوكيو ، يوم عرض عمل شتوكهاوزن «مجرى العام» في أواخر أكتوبر لأوّل مرّة على نحو شبه مسرحي ، وعزفته فرقة غاغاكو ، وكان معروفًا حينها أنّ هذا العمل سيمثّل الفصل الأوّل من «الثلاثاء» . وفي عام 1978 عزفت «رحلة ميشائيل حول العالم» في دوناوإشنغن (6) ، وعزفت «شباب ميشائيل» في القدس عام 1979 ، وفي عام 1980 عزفت «مهرجان» ، ثم في ميلانو عام 1981 «الرؤيا» وهي جزء من «عودة ميشائيل» ، وتكوّن هذه الأعمال في مجموعها «الخميس» . وكان عزف بميتس (7) في عام 1981 «حلم لوتسيفر» ، وفي عام 1982 في أسيسي «وداع لوتسيفر» ، وبعدها في دوناوإشنغن عام 1983 «الصلاة على روح لوتسيفر» ، وفي عام 1984 «رقص لوتسيفر» ، وعزفت في آن آربر في ولاية ميشغان الأميريكية . وهذه الأعمال الأربعة أجزاء من «السبت» .

وكان الفصل الثاني من «الثلاثاء» «الغزو ، انفجار مع وداع» في جزئه الأوّل جاهزًا موسيقيًا كذلك ، فكان أوّل عرض للموسيقى الثُمانيّة في أواخر أكتوبر من عام 1991 في الأوبرا القديمة في فرانكفورت . وكان «تحية السلام» عُمل بتكليف من جامعة كولونيا ضمن احتفالاتها بالذكّرى الستمائة لتأسيسها عام 1988 . فأكثر أجزاء «الضوء» نشأت مستقلّة ، لكنّها دُمجت في التصوّر العامّ للعمل . فهي مختلفة من حيث العاملين فيها ومن حيث بناؤها بحسب ما يطلبه صاحب العرض الموسيقي في كلّ مرّة . لكنّ هذه القطع تتّصل ببعضها من حيث التأليف الموسيقي اتّصال أفراد عائلة كبيرة بعضهم ببعض : فهم يرجعون في المادّة الموسيقية الأساسية إلى «تصوّر» واحد .

«مجرى العام» : يقترح لوتسيفر على خصمه ونقيضه ، ميشائيل ، لعبة ، يوقف لوتيسفر بموجبها الزمان ، ويحاول

(3) Uwe Wand (4) Johannes Conen (5) Udo Zimmermann

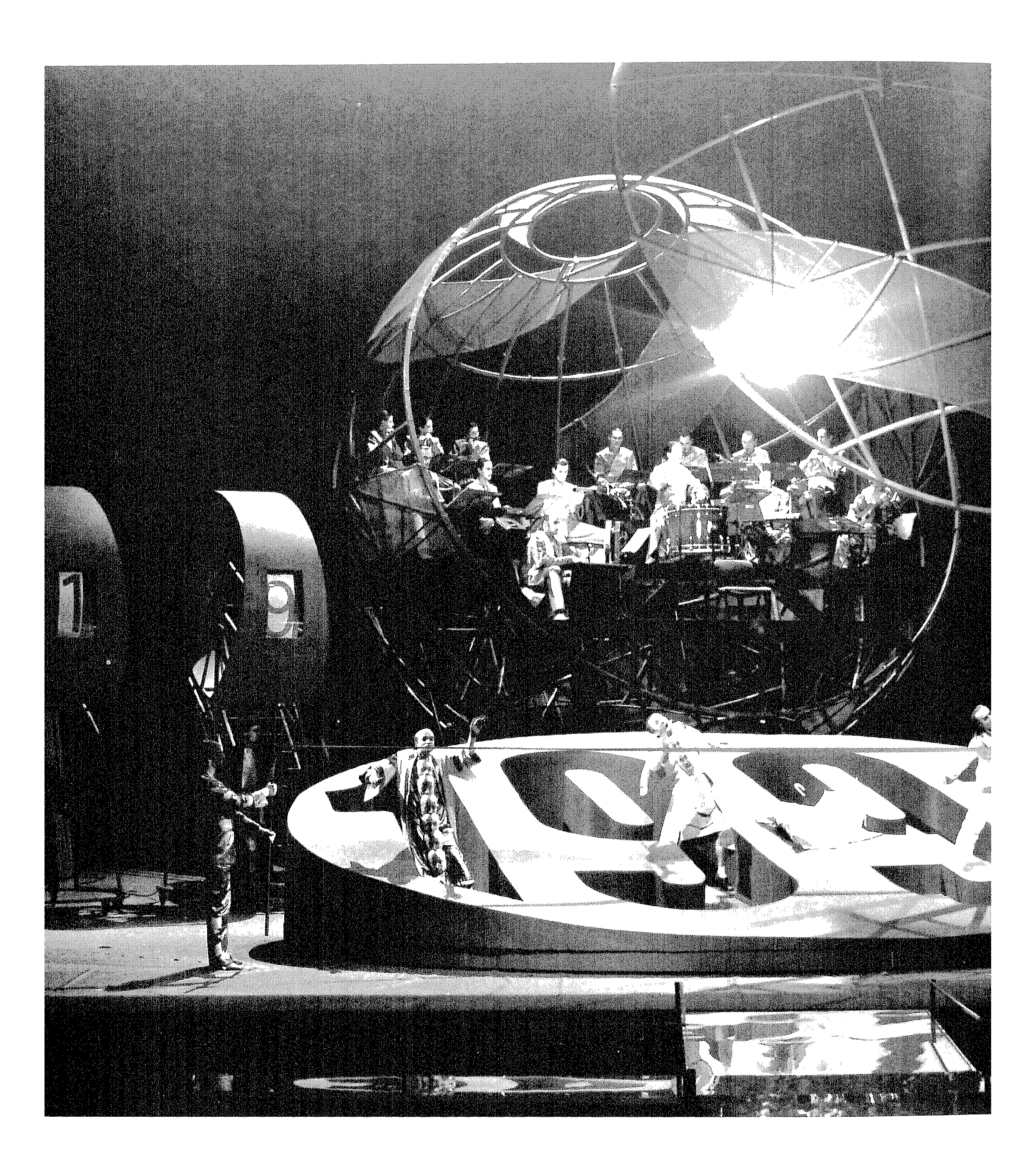
(6) Donaueschingen (7) Metz







أوبرا لايبتسغ :
مشاهد من أوبرا «الثلاثاء»
لكارل هاينتس شتوكهاوزن



ميشائيل أن يعيده إلى حركته. ويمثّل أربعة شخوص العامَ، والعقد، والقرن، وألف السنة، ويعبّرون في مستويات زمنية مختلفة عن فترات خلال العام الحالي. ويعترضهم في سيرهم «إغراءات» أربعة: «الشهرة» (أزهار)، و«التذوّق» (طاه مع أطعمة فاخرة)، «أشياء مثيرة» (قرد على سيّارة صغيرة)، و«اللذّة» (تظهر حسناء عارية، ويغني لوتسيفر «عارية تمامًا». ولكلّ شخص موسيقى تشجعه، وتزيد تمثيله وضوحًا، وتصاحبه في أدائه، تعزفها «أوركسترا حديثة»، مع مكان خاصّ للأجهزة الموسيقية جُعل داخل كرة أرضية، رُسمت خطوط الطول والعرض عليها على نحو غير منتظم لقصد في نفس صاحب العمل. واستُخدم لكلّ مستوى زمني: العام، والعقد، القرن، وألف السنة آلات موسيقية تصاحبه، وتعبّر عنه. وتدار الأجهزة فرادى عن طريق جهاز مركزي. ويبدأ هنا بطبيعة الحال التعقيد: كيف نسمع أيّ الأجهزة يعزف لأيّ شخص. ونحن نعرف مثل هذا النوع من العمل عن طريق الجزء الخامس من كتاب شتوكهاوزن «نصوص حول الموسيقى». وتختلط الموسيقى اختلاطًا شديدًا، فليس يسهل أن يميّز السامع بين الشخوص الّذين يمثّلون الفترات الزمنية من خلال النوتة الموسيقية وحدها، فلا يبقى أمام الجمهور إلا أن يتمتّع بتتبّع الآلات الموسيقية آلة آلة، وهو أمر، على كلّ حال، مثير وداع إلى التأمّل، كمثل عزف كاتنكا بسفير (8) الرائع المنفرد على الناي، أو محاولة تمييز صوت ثلاثي السكسافون، أو التنبّه إلى الطريقة الّتي «يقود» بها الطبل الفرقة الموسيقية، أو متابعة الطريقة الّتي يغيّر فيها جهاز الموسيقى الصنعية درجة النغم.

وأيسر من متابعة النغم، متابعة حركات الشخوص المختلفة، فقد لعب دور الأزمان ودور مغريهم أفراد من مسرح الرقص الإيمائي توماشيفسكي (9) من فروكلاو (10)، مبدين قدرة فائقة في السيطرة على الأطراف، وفي تعابير الوجه، فهم يشيرون بذلك إلى خصائص الشخوص، ويحوّلون الحيواني إلى إنساني. ويتّخذ «الثلاثاء» بذلك شخصية كوميدية مضحكة، فهو الجزء الهزلي في العمل جميعه.

أمّا الجزء الّذي يتضمّن الحدث التمثيلي الحقيقي في «الثلاثاء»، فهو «الغزو» الثلاثي الّذي تقوم به فرق الأبواق المتصارعة والتابعة لميشائيل ولوتسيفر. وتعتلي هذه الفرق جسورًا صغيرة مضاءة من أسفل، تقطع صالة الجمهور عرضًا، وتقوم عليها برقصات تمثّل الهجوم أو الدفاع تتخلّلها فترات انقطاع. وترافق هذه الرقصات وتقاطعها موسيقى «ثُمانيّة»، تنتقل مستعرضة ومائلة في الصالة، معتمدة في ذلك على مساعدة الأجهزة الإلكترونية وأجهزة الحاسوب، فتصعد إلى السقف، «تنطلق» (الدفاع الجوي)، أو «تسقط» من السقف، وتكّف هذه الموسيقى عن العزف بسقوط ميشائيل، عازف البوق الأكبر (والّذي قام بدوره بطريقة لا يعلى عليها ماركوس شتوكهاوزن).

هنا تدخّلت أمّ الجميع، (حواء) ثانية: فأخذت الجثمان على حضنها، وغنت له. وسمي هذا المقطع من العمل بيتا (11)، أي المشهد الّذي يمثل السيدة مريم حاضنة السيد المسيح بعد صلبه، وجعلت هيأتهما كهيئة الصور الكلاسيكية الّتي تمثل هذا المشهد. وهذا أمر، ولا ريب، غريب عند كثيرين، لكنّه يبقى أغنية مؤثّرة من أغاني المهد بما فيه من حزن، وإقناع مريح. وتصاحب هذه الأغنية ميشائيل في عزفه على البوق، بعدما مات جسده وبقيت روحه حية: «ليشفى الحبّ كلومك ... مت أيّها الإنسان، عد إلى موطنك، قم قيامتك». وعلى الأقلّ هنا يجب أن يتنبّه المشاهد إلى مقدار البون بين هذه الأغنية الدينية الّتي كتبها كارل هاينتس شتوكهاوزن وبين الفهم الديني المسيحي الوعظي التقليدي.

وليس يقصد شتوكهاوزن أبدًا تدنيس الحرمات أو الإساءة إليها، عندما يظهر في المشهد التالي حائط على شكل ذرّة جليد سداسية، يسدّ باب نفق، ثم ما يلبث أن يتحطّم، فيبدو من خلفه شخوص، يقلبون بما يشبه أمشاط الزراعة دمى على شكل دبابات، موحين بذلك بالقضاء عليها. «الحرب تمحو الزمن، تمحو الموت، تمحو الألم إلى أبد الآبدين»: وليست هذه كلمة تأبين مسيحية معزّية على قبر، بل هي فهم شامل للزمان والإنسان، عقيدة عالمية، تجاوزت فهمًا ضيقًا للعالم. ولا بدّ هنا أيضًا أن نواجه سؤالاً كالّذي وجهه فاوست إلى غريتشن، عندما قالت له: «يجب أن يؤمن المرء بذلك!»، فأجابها فاوست: «أيجب هذا حقّا؟». فلعلّ الواحد منّا يستطيع الإيمان بذلك كما فعل كارل هاينتس شتوكهاوزن.

ويستطيع شتوكهاوزن من خلال هذه العقيدة، من خلال هذه النظرة إلى العالم، أن يقدّم على المسرح قديسًا أحمق:

(8) Kathinka Pasveer (9) Tomaszewski (10) Wroclaw

(11) Pietá

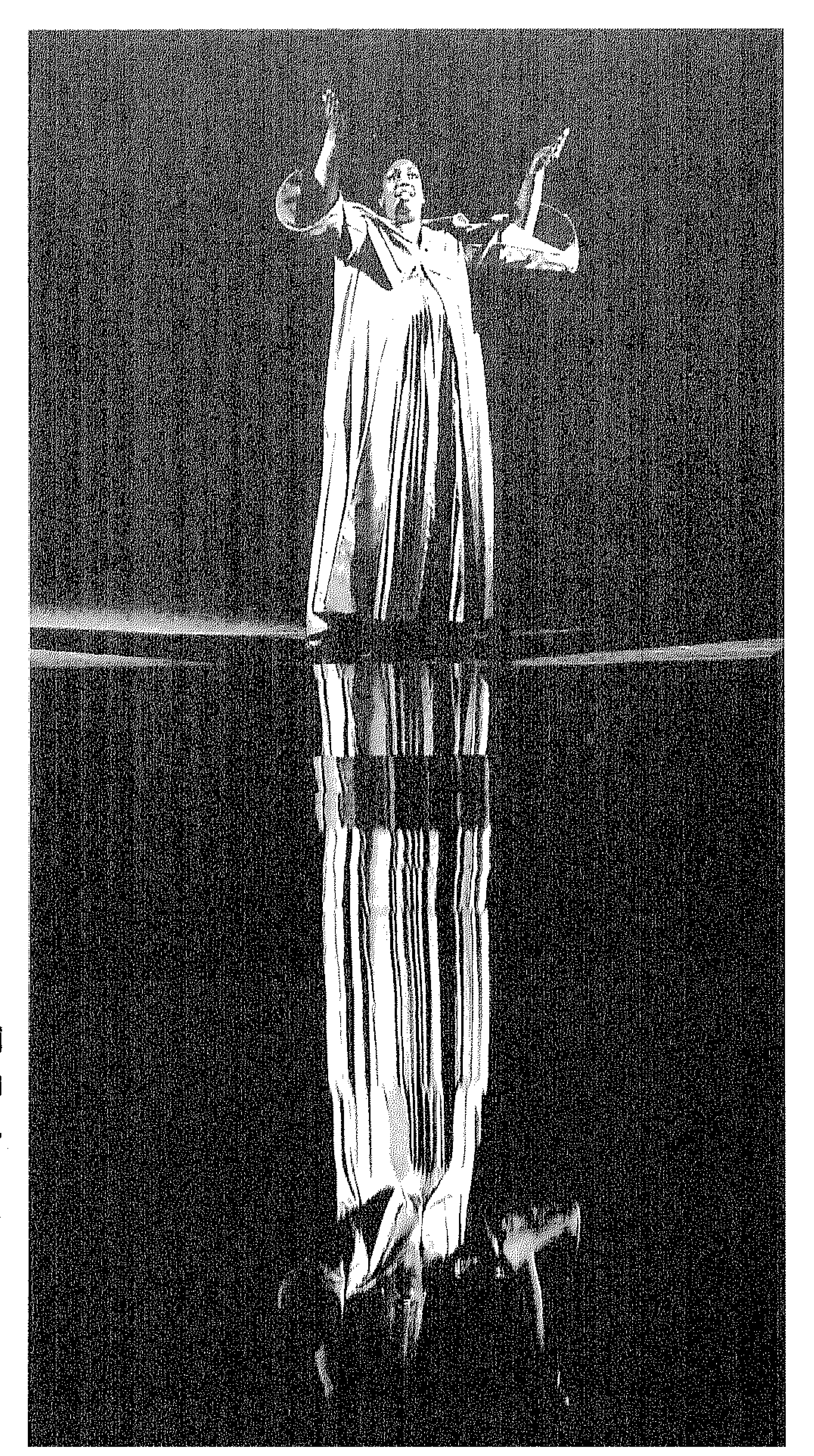
سينتي فو، وهو موسيقي، يطوف خشبة المسرح على درّاجة أطفال، ويظهر في الوقت نفسه كم هو سعيد، بالإشارة إلى جهاز تركيب الأنغام الإلكتروني، وكيف أنّه «يغدو أكثر انبساطًا من إيقاع إلى إيقاع»، وفي تلك الأثناء ينظر إليه المغنون في ثيابهم البيضاء معجبين، معينين إيّاه بأغانيهم.

وعندما خفّت سرعة الموسيقى عند نهاية أغانيه الثلاثة عشر، نزل سينتي فو عن درّاجته، وخلع عنه أدوات الموسيقيين الإنسانية، ونزع أصابعه، وأذنيه، ورمى كذلك أنفه، واختفى منحنيًا إنحناءة ساحرة، مغنّيًا مثل السير جون السمين المدعي في أوبرا فيردي: «كلّ شيء في العالم جنون».

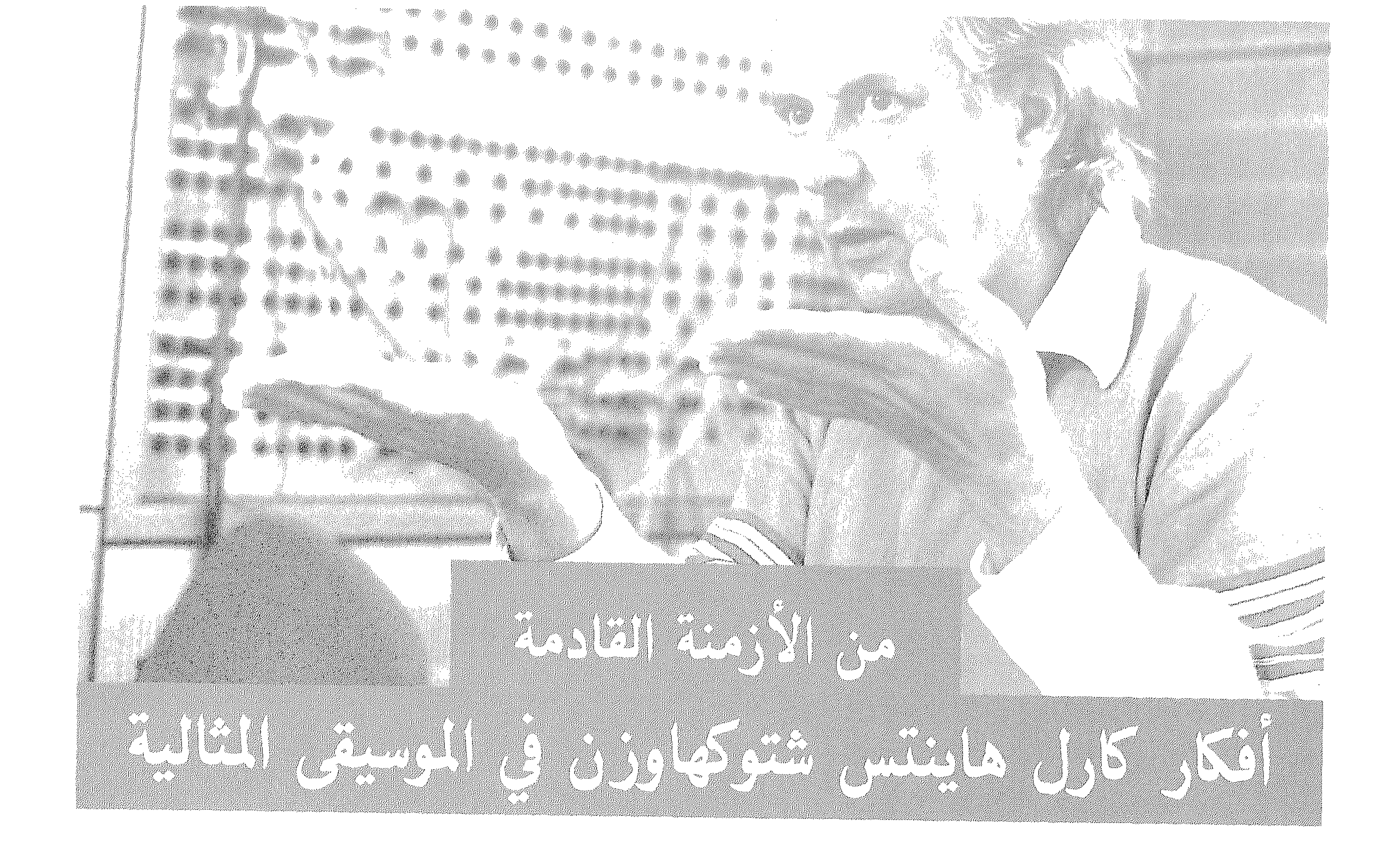
ونحن سنعاني بعد، بطبيعة الحال، ما سنعانيه من مشاكل عالمنا الواقعية. لكنّ هذه المشاكل نفسها، يمكن أن تبدو لنا مختلفة قليلاً، لو نظرنا إليها بعيني ميشائيل.

فهل يعرف الفنّ، أو الأوبرا عن النزعات السياسية، والتطوّرات الاقتصادية، والحاجات الاجتماعية قبل أن نعي نحن ذلك؟ أو قبل أن نعرفه بكثير؟

من صحيفة DIE ZEIT



أنيته ميريوثر في أوبرا «الثلاثاء»؛ وقد اشتهرت بغناء أعمال شتوكهاوزن منذ سنين



من الأزمنة القادمة

أفكار كارل هاينتس شتوكهاوزن في الموسيقى المثالية

ساهم شتوكهاوزن (1) خلال عشرات السنين في التأثير في تقنيات الموسيقى المعاصرة وأساليبها تأثيرًا كبيرًا ، وأصبح كثير من آرائه في هذا المجال مقبولاً لدى الموسيقيين عمومًا .

موسيقى المنظومات النغمية (المتسلسلة) - «الشكل البنائي النُقطي» (2)

جرى التطوّر منذ حوالي عام 1950 بخطى حثيثة نحو موسيقى مضبوطة ضبطًا أكيدًا ، دقيقة البناء في كلّ مقاييسها ، وأصبح شتوكهاوزن ممثّلها الأوّل . وكان شونبرغ (3) نظّم ارتفاع الأصوات ، وكذلك سيرها الأفقي ، وتنضيدها العمودي (4) ، طبقًا لسلسلة ، أو منظومة ، من النغم ، مكوّنة من اثنتي عشرة نغمة ، وهو عدد الأثنى عشر نصف بُعد في السلّم الملوّن . وظهر نقص الموسيقى المتسلسلة مبكّرًا ، إذ أنّ الضروب الإيقاعية ، ناهيك عن الشكل ، مستقاة من الضروب الإيقاعية للموسيقى القرارية (5) . فأصبح ضروريًا معالجة ما يتبع اللحن والإيقاع من متغيّرات موسيقية ، مثل مدّة الأصوات وشدّتها ، وطابعها الصوتي ، وتنضيدها في منظومات خاصّة بكلّ منها . ووجدت عند أنطون فيبر (6) بدايات في ذلك . وبالفعل ، فقد جاءت اكتشافات مؤلّفي الموسيقى المتسلسلة من الشباب كلّها في هذا المجال ، وتناولوا تلك الاكتشافات بالتحليل .

تتلمذ شتوكهاوزن للأوليفيه ميسيان (7) بعد ثلاث سنوات من تأليف الأخير عمله الّذي يعتبر نموذجًا في الموسيقى المتسلسلة في عام 1949 ، وكان لشتوكهاوزن في ذلك الوقت خبرة في التنظيم العامّ والكلّي ، أو ، كما أراد هو تسميته ، «شمولية التأليف بالمنظومات» .

أمّا النظر للموسيقى المتسلسلة من حيث الشكل البنائي ، فيدلّ على أنّ «التفكير المتسلسل» يقضي بخلع الأشكال الموسيقية القديمة ، مثل التنوّعات ، والتطوير ، والتنفيذ عن عرشها ؛ ويسمح بدخول «تصوّر عن وسيط هيكلي» . ويكون

(1) Karlheinz Stockhausen

(2) تقوم على تنظيمات للاثنى عشر صوتًا الّتي يحتويها الأوكتاف (12 نصف بُعد) ، أو أصوات السلّم الملوّن ، والّتي تنتظم بدورها حسب قواعد وضعية في القطعة الموسيقية . أمّا الشكل البنائي النقطي فمرحلة من مراحل تطوّر الموسيقى المتسلسلة ، بحيث يتحكّم المؤلّف بالشكل وينظّمه حسب سير القطعة الموسيقية ، ويتمّ التركيز على النغم منفردًا (المترجم) .

(3) Schönberg

(4) سير النغم الأفقي يشكّل الألحان ، بينما يشكّل تنضيدها العمودي الاتفاقات (الهارمونية) (المترجم) .

(5) نسبة إلى القرار (Tonika) (المترجم) .

(6) Anton Weber (7) Olivier Messiaen

لعزف النغمة المفردة الأهمية الكبرى هنا، ولذلك سمّي هذا النوع من التأليف «النقطي». وتعتبر مقطوعة ««النقط - المقابلة» - والشرطة بين الكلمتين هنا ضرورية - الّتي ظهرت بين عامي 1952 و 1953 مثالاً نموذجيًا لهذا النوع من التأليف، وتبعًا لذلك أصبح تحاشي تكوين نظم هرمية طبقية أمرًا مفروغًا منه، حتّى أنّ شتوكهاوزن نفسه، كتب في أحد تعليقاته: «نصل إلى حالة، لن يكون هناك ما نسمعه سوى ما هو متماثل وغير قابل للتغيير».

تأليف الميدان الإحصائي

تحاشى شتوكهاوزن أن يُنسب إليه وضع مفهوم الموسيقى المتسلسلة «في وضع مقنّن نهائي»، بل يمكن القول إنّه مع كلّ عمل موسيقي مبتكر جعل هذه الموسيقى في وضع من عدم الترتيب جديد، حتّى أنّه يؤكّد في إحدى مقالاته من عام 1953: «أنّه يحقّ جدًا الاعتراض بأنّ شمولية التأليف بالمنظومات، بعكس تعاليمها تمامًا، تؤدّي إلى انطباع مفعم بالفوضى لدى الموسيقيين الّذين يعتمدون التفكير النقطي». ويمضي في هذه المقالة قائلاً: «عندما تكون الموسيقى مملّة، ومزعجة، ومهما ركّز المرء استماعه لها، يجد أنّها عديمة التناسق في ترابطها، ولا يوجد فيها حسّ بالتشكيل من قريب أو بعيد، تكون سيّئة البناء، حتّى ولو أشار المؤلّف إلى اعتماده على أعمق علاقات النغمات المفردة بعضها ببعض».

وكانت مرحلة التأليف الموسيقي المتسلسل النقطي عند شتوكهاوزن مرحلة مبكّرة وقصيرة. ومنذ نوفمبر 1951 فاجأ صديقه كارل غويفارتس (8) بقوله: «إنّ مجموعات صغيرة (يمكن بناؤها بطريقة شبه كهربائية) ستحلّ محلّ النغمات المفردة، وتُستخدم لحنيًا وتوافقيًا. ومنذ ذلك التاريخ نجح بالوصول إلى بنى في غاية الانتظام، وهي المسمّاة «المجاميع». ولم يكن بناء هذه المجاميع محدّدًا بدقّة، بل بالتقريب فقط، وحسب معايير إحصائية. وبذلك نشأت درجات متغيّرة في «الكثافة». وحسب شتوكهاوزن، تتحوّل المسافة الموسيقية إلى «لون»، إلى «ما يشبه الشبكة في بنائه» ويعمل بشكل مجموعات (9).

ويطرح شتوكهاوزن آراءه في إحدى مقالاته من عام 1956 تحت العنوان ذي المعنيين «كما يمرّ الزمن». وهنا يمكن الآن أن تحظى «الصدفة الموجّهة» بالقبول؛ وأن تعرض إمكانية ضمّ، أو مشاكلة، درجات زمانية مختلفة، وذلك بناء على تشعّب الإحساس الزمني في العصر الحالي الّذي يمكن به للإنسان، عندما يكون في سيارة أو طائرة مثلاً، أن يتعرّض فجأة إلى سرعة مختلفة، فهو يمكن أن يعايش سرعات مختلفة في آن. إنّ دقّة اللعبة الزمنية تتنوّع في مثل هذا «الميدان الزمني» الّذي هو، على كلّ حال، معيّن ومحدود بوسيلة قياسه. وهكذا طرح مصطلح «زمن الحدث»: حيث تعزف معًا متوالية نغمات، ذات سرعة كبيرة، مع مجموعة نغمات أخرى بأقصى ما يمكن من البطء. وبما أن السرعات المقاسة بجهاز التوقيت الموسيقي ما زالت ذات أثر، ينتج عن الأصوات المتراكبة في طبقات مختلفة فيض من التشكيلات. (والمقصود بالصوت هنا الخطّ النغمي المتواصل في طبقة معينة، وليس الصوت البشري أو الفيزيائي أو المحني). لقد خلق «تأليف الميدان الإحصائي»، حسب تسمية شتوكهاوزن، مدى جديدًا للإحساس الذاتي. ومع ذلك، فإنّ الفكر المتسلسل لم يُترك بحال من الأحوال. وكقاعدة أساسية للعلاقة بين الانتظام والحرّية «فإنّ العلاقات الرئيسية الكبيرة ترتّب بطريقة على أعلى مستوى من التحديد؛ بينما في المجالات الصغيرة ينبغي أن يترك المرء مجالاً للتغييرات والمصادفة». وبالمناسبة فإنّ شتوكهاوزن وصل إلى ذلك من خلال ملاحظة الطبيعة ومراقبتها الّتي يرى فيها نموذجًا يصحّ للمجتمع أيضًا. وفي منتصف الخمسينات قدّم شتوكهاوزن مقطوعتين كنماذج تطبيقية «للشكل البنائي التجمّعي»، وبذلك نستخدم مصطلحًا آخر من ابتكار شتوكهاوزن. والقطعتان هما: «مقياس الزمن» لخماسي الآلات الوترية، و«مجموعات» لثلاث فرق موسيقية كبيرة. وفي مقطوعة «مجموعات» تكون الأوركسترات الثلاث موزّعة حول المستمعين، ولكلّ منها قائدها الخاصّ بها، بحيث يصبح بالإمكان تحقيق فكرة تأجيل، أو تغيير الزمن، إذ أنّ كلّ أوكسترا تؤدّي العزف بسرعة أداء مختلفة عن الأخرى إلى جانب الترابط الجزئي للمقاطع الموسيقية الّتي تعزفها الفرق الثلاث. وفي «مقياس الزمن» جرّب شتوكهاوزن وغويفارت نفسه مبدأ «مجموعات» على خماسي آلات النفخ الخشبية.

---

(8) Karl Goeyvaerts

(9) تتكوّن مثل هذه القطع الموسيقية من عدد من البنى الموسيقية الصغيرة، كلّ منها تختلف عن الأخرى، ويمكن للمؤدّي ترتيبها عند الأداء بالطريقة الّتي يستسيغها ويفضّلها. ولذلك قامت هذه التركيبات أو المجاميع محلّ الاثنتي عشرة نغمة في الموسيقى المتسلسلة (المترجم).

FORMSCHEMA

DER JAHRESLAUF

Stockhausen

ERSTE VERSUCHUNG
Schiffsglisse-Blumen

ERSTE ANFEUERUNG
Mädchen-Applaus

ZWEITE VERSUCHUNG
Tisch-Schelle
Koch mit Buffet

ZWEITE ANFEUERUNG
brüllender Löwe

DRITTE VERSUCHUNG
Hupen-Affe im Auto

DRITTE ANFEUERUNG
Rufen: 100 000 Yen

VIERTE VERSUCHUNG
Radio-Unterh.-Musik
entblößte Frau

VIERTE ANFEUERUNG
Gewitter

1 — 3 SHO; Tänzer I; UHR
lange Einzeltöne pro SHO / manchmal vib. oder Gliss.; zunehmend kürzer; sehr kurz; zunehmend länger; AKK.

9 — SBOKO; 3 Ryuteki; Tänzer II; UHR
Kurze Töne; mit Legato-Gruppen; mit SOLO; SOLO; 3 Takte; lange Töne mit Gliss.; keine Gliss.; mit Flöten; rit. 23 Schläge; mit Licht; morsen im Tonraum; accel; Walzer im Kreis

7 — KAKKO; 3 Hichiriki; Tänzer III; UHR
Anzahl der Schläge; Einzeltöne Gliss.; Akk legato; Gliss.; mit Solo; Mel. → Akk.; SOLO; jedesmal schneller rit.; LICHT; Einzeltöne

7 — TAIKO; GAKUSO BIWA; Tänzer IV; UHR
Anzahl der Schläge; taktweise; mit DUO; DUO; FORTS.; SOLO; AKK.

Partitur-Seite/page: 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69

JAHRTAUSENDE-LÄUFER: 1 × über die Ziffer 1, ab 2000 3× über die Ziffer 2 (siehe Erläuterung)
JAHRHUNDERTE-LÄUFER: 9 × über die Ziffer 9 oder – je nach Jahr – über die betreffende Jahrhunderteziffer
JAHRZEHNTE-LÄUFER: 56 × über die Ziffer 7 " " " " " " Jahrzehnteziffer
JAHRES-LÄUFER: 51×7=357× über die Ziffer 7 " " " " " " Jahresziffer

الموسيقى الإلكترونية

إنّ هناك خلافًا كبيرًا حول صاحب السبق في مجال الموسيقى الإلكترونية . ويبدو أكيدًا أنّ شتوكهاوزن صنع في أحد استوديوهات باريس عام 1952 أوّل جهاز «مولّد لموجات جيبية مرئية» . وأوّل قطعة موسيقية وضعها شتوكهاوزن لأصوات تركيبية صنعية ، ومستخرجة من أصوات جيبية كان في عام 1953 ، في مدينة كولونيا ، وأطلق عليها اسم «محاولة رقم واحد» . ومنذ ذلك التاريخ انضمّ شتوكهاوزن إلى استوديو الموسيقى الإلكترونية لإذاعة غرب ألمانيا . وحذّر شتوكهاوزن مبكّرًا من الأوهام الّتي قد تنشأ بسبب ابتكارات الموسيقى الإلكترونية ، ولم يجار من قال إنّ الموسيقى الآلية الّتي تستخدم الآلات الموسيقية التقليدية آيلة إلى الفناء ، ورأى أنّ الأصوات الصنعية المستخرجة بالوسائل الإلكترونية ليست ، كما يهيّأ لنا ، حديثة حداثة تامّة ، ولا هي غير قابلة للنضوب . وعدا ذلك ، فإنّ الأمر يعتمد على كيفية استخدام هذه الأصوات المصطنعة في مؤلّفات موسيقية ، وبأسلوب مستحدث . ولا يجوز أن ينتهي الأمر بالآلات الحديثة إلى أن تصبح صاحبة تأثيرات صوتية وصفيّة مثيرة للاستمتاع ، وأن يداوم في الوقت نفسه على طرق الكتابة الموسيقية المعهودة . ومنطقي أنّ التكوين الصوتي المحدّد يستوجب منطق جدلية الإصرار وحرّية الاختيار : إذ يعهد للحاسوب بتحضير تكوين نموذجي . أمّا الإنسان فيقوم بعملية التخطيط ، ويعتبر ذلك صلة وصل ما بين الموسيقى الإلكترونية والموسيقى الآلية التقليدية . وألّف شتوكهاوزن قطعة بهذا العنوان في نهاية الخمسينات ، فسجّل موسيقى على شريط تسجيل ، ثمّ أذاعها بمكبّر صوت ، مع عزف حي لآلات موسيقية تقليدية . ومن ثمّ أنتج مثل هذه التأليفات ، أو المزاوجة ما بين الموسيقى الإلكترونية والآلات الموسيقية التقليدية ، العامرة بالخيال ، وكما لو أنّ الموسيقى الحية تساير الموسيقى الإلكترونية كردّ فعل لها ، إذ أنّ الموسيقى الّتي تعزفها الآلات الموسيقية التقليدية يمكن التحكّم فيها ، بينما يصعب التحكّم في ما هو مسجّل في الشريط وتعديله أو تغييره ، وبذلك ضمنت حرّية الاختيار ، وأتت نتائج كلّ حفل مختلفة عن الآخر و«مكمّلة» له .

إنّ بثّ الموسيقى الأكوستيه بمكبّرات صوت متنقّلة ، أي يمكن نقلها ، مكّن من توزيع الصوت مكانيًا . واستغلّ شتوكهاوزن هذه الإمكانية في أحد مؤلّفاته ، «أغنية اليافعين» ، جاعلاً خمسة صفوف من مكبّرات الصوت حول المستمعين . ولم يكن قاصدًا إنتاج مؤثّرات صوتية ، بل أراد أن يستعمل إمكانية توزيع الصوت المتوفرة ، بأن يجعل الأصوات تنتقل من مكبّر إلى آخر حول المستمع ، وبذلك أبدع «اللحن الفراغي» . وكان لذلك أهمية في التشكيل الفراغي لقاعة الحفلات ، إذ أمل شتوكهاوزن عام 1958 بقاعة كروية ، بحيث يجلس الجمهور على مقاعد في مركزها ، بينما تصدح الأنغام من فوق ومن تحت ومن الجوانب . وتمّ له ذلك فعلاً عام 1970 في المسرح الكروي للمعرض العالمي في مدينة أوزاكا اليابانية ، حيث أمضى شتوكهاوزن مائة وثلاثة وثمانين يومًا ، بمعدل خمس ساعات ونصف الساعة يوميًا ، يبثّ موسيقاه لحوالي مليون مستمع . وفي مقطوعة «غناء اليافعين» الموسيقية الإلكترونية الّتي أنتجت بين عامي 1955 و1956 ، ظهرت أصوات صنعية مرتبطة بالغناء ، وأثمرت تكاملاً فيما بينها . ويعني ذلك ، أنّ الصوت الملفوظ ، والمقطع الكلامي تحوّلا إلى موسيقى ، أي إلى جزء من التكوين التأليفي الموسيقي ، بحيث أمكن إضافته بحرّية ، دون بقائه مرتبطًا بالكلمة أو بالمعنى . ونتج عن ذلك سلم على درجات مختلفة من الجلاء والوضوح ، حتّى تصل درجة الحلّ التامّ ، أي أنّها لم تكن واضحة ومقبولة ، فوجب إيجاد حلّ لها ، والحلّ في الموسيقى يأتي بعد ظهور كتل نغمية ناشزة . وبعد النشوز تأتي كتل نغمية أخرى مريحة تحلّ النشوز . لقد انطلق شتوكهاوزن في عمله هذا من «مدائح اليافعين في الأتون» المشار إليها في الكتب الزائفة الأبوكرافية ، المتصلة بكتاب دانيل في العهد القديم ، والّتي افترض أنّها تمثل تراثًا عامًا ، وهو يذكّر بها هنا باعتبارها «تراثًا فكريًا مجتمعيًا» ، وهكذا أمكن للبنى اللفظية أن تحلّ في تأملات موسيقية .

رحلة الأنغام في التأمّل

اعتبر شتوكهاوزن الموسيقى المسجلّة على أشرطة التسجيل حالة خاصّة ، إذ كان همّه ينصبّ على ترابطها مع العزف الحي للآلات الموسيقية ، أو مع الأصوات البشرية (وعلى ما ينتج عن ذلك من علاقة جدلية) ، وكذلك على إمكانية إعادة تشكيل مثل هذه الينابيع النغمية «الحية» الإلكترونية ، وأيضًا على مزجها على نحو مختلف في كلّ مرّة : بالعزف الحي ، وبتسجيل آني له ، يبثّ بسرعة مختلفة ،

أو مع موسيقى إلكترونية مسجّلة مسبقًا . وكان شتوكهاوزن في الستينات أحد رواد الموسيقى الإلكترونية الحية .
وفي قطعة «مازج الصوت» لخمس فئات أوركسترالية ، ومولّدات جيبية ، ومولّدات دائرية الّتي ألّفها عام 1964 ، أصبح بالإمكان القيام بتسجيلات للآلات الموسيقية حسب فئاتها ، مثل الوتريات ، وآلات النفخ الخشبية ، والنحاسية ، والإيقاع ، بواسطة لاقطات صوت ، ميكروفونات منفصلة ، كما يمكن بثّها معدّلة ، وبشكل مباشر بأجهزة إلكترونية عبر مكبّرات الصوت ، لتندمج بالأصوات الأصلية . ففي قطعة «لاقط الصوت رقم ١» الّتي نفّذت في نفس السنة ، تفرش موجات طبل «تام تام» كبير ، أي يبقى تسجيل صوته مستمرًا ، بينما يقوم عازفا آلتين وتريتين قوسيتين بالامتزاج به على طبقة علوية بميكروفونات ، محدثَين تنوّعًا لونيا حسب ما هو مناسب ، وتعدّل هذه الأصوات من اثنين آخرين ، بمصفّيات صوت ، ومعدّلات صوت إلكترونية . وهكذا لا يرى شتوكهاوزن أنّ الميكروفون يقوم بعمل موقوف على خدمة التسجيل فقط ، بل هو ذو حركة ، ويمكن اعتباره «آلة موسيقية فعّالة» . وفي قطعة «منفرد» لآلة موسيقية لحنية تغذّى استرجاعيًا ، سجّل مقاطع لحنية منتقاة على شريط تسجيل ، ثمّ نسخها على طبقات صوتية متباينة ، وأعاد بثّها في اللحظات المناسبة ، وفي هذا الوضع يكون على العازف ، كما في حوار مع نفسه ، أن يرتجل بما يتناسب وتلك الأصوات . وفي قطعة «الموجات القصيرة» لستة عازفين ، عزّز العازفون بمستقبلات موجات قصيرة ، تثير استجابتهم ، بحيث يفتّشون عن استحداثات نغمية مناسبة لها .
«الموسيقى التأمّلية» هي ما تحتويه القطعة الموسيقية الّتي ظهرت في نفس العام 1968 ، والمسمّاة «مزاج» ، لستة أصوات بشرية . كانت «فرشة» التأمّل توافقا يستمرّ صدوحه أكثر من ساعة كاملة ، وهو صوت أساسي ، أو موجة أساسية ، مع ستة من أصواته المرافقة الّتي كلّما تاه المغنّون عنها أثناء غنائهم المرتجل عادوا إلى الصوت المستمرّ ليجدوها . والكلمات الّتي يردّدها المغنّون مزيج من الأسماء السحرية والشعر الشهواني لشتوكهاوزن .

موسيقى البداهة

لقد تنبّأ شتوكهاوزن منذ 1952 بتحوّل «استماع الرغبة» إلى «استماع التأمّل» . ولكن ، يجدر ألاّ نسيء فهم تلك العبارة ؛ إذ عندما سأله أحد الصحفيين مرّة ، هل جال في خاطره أنّ المستمعين سينساقون إليه كما لو أنّهم في حالة الشرود ، أجاب بأنّه يفضّل أن يكونوا منتبهين . فهو يستحسن الاستماع بعيون مغمضة ، كما أنّ المرء لا يحسن السمع وهو مصدوع ، ويجدر أن يبقى الذهن متفتّحًا . والمقصود هنا ، الانفتاح للأحداث النغمية ، والرهافة ، أو الحساسية ، والعدول عن الترقّبات السميعة المستقرّة .
في نهاية الستينات أدخل شتوكهاوزن غايةَ الموقف التأمّلي إلى الموسقة أيضًا . في «موسيقى البداهة» ، لم يعد هناك كتابة موسيقية مطلقًا ، بل يصبح عمل الموسيقي ، على الأكثر ، نابعًا من تناغم ذهني أكيد مع أنداده في العمل ، ودون سابق اتّفاق معهم ، أو تقدير ، أو تحديد . فهم الّذين يحرّكون مشاعره ، ويؤيّدونه ، وباستطاعتهم تهدئته أيضًا . ونفى شتوكهاوزن أن يكون مبتغاه جلسات روحية ، بل هو يريد الموسيقى ، ولا يقصد أيّ تردّد ، بل العزم في البداهة .
ولعلّ شتوكهاوزن لا يكون شتوكهاوزن ، إذا لم يدرك أنّ منشأ الحدث الموسيقي نابع من قرينة مبيّنة للموسيقى ، فهو كما سنرى لاحقًا يعتمد على قرائن علمية أو طبيعية ، وتطوير نماذج مستقبلية شجاعة ، وتنمية الخيال . لقد أطلق شتوكهاوزن على عمله المتعدّد الأجزاء ، المسمّى الأيام السبعة ، المكوّن من خمسة عشر مؤلّفًا نصيًا ، والّذي ظهر في تلك المرحلة نعتَ «موسيقى مثالية» .
أمّا قطعة سيريوس الطويلة فأهداها إلى «رواد الأرض والفضاء» . وعلى سيريوس ، كما يزعم شتوكهاوزن ، تلك الشمس الّتي تمثّل مركز كوننا الحالي ، وتحوم مائتا مليون شمس مع كواكبها وأقمارها ، تمثّل الموسيقى ، «أرقى شكل من التموّجات» ، وهي لذلك «بلغت الحدّ الأكمل من التطوّر» . ومن هناك يأتي أربعة زائرين إلى الأرض ، ويعزفون الموسيقى حسب نماذج شتوكهاوزن الّتي هي ، كما أنبأنا ، نقل «لمبادئ تكوينية وتشكيلية من كواكبنا» .

التأليف بالصيغ

نجد فيما يتّصل بشتوكهاوزن ، وهذا مطابق لشخصه ، أنّ الناحية التأمّلية والذهنية عنده غالبة بصورة متميّزة ، حتّى أنّها تظهر متنامية لديه . وخبرته في علوم الطبيعة مكّنته من إجراء مقارنات جريئة ، ومثال ذلك جعله شونبرغ ، مبتكر موسيقى الاثنى عشر صوتًا ، بموازاة ماكس بلانك الّذي أثبت

نظرية سلوك الأجزاء المتناهية الصغر ، كما يوازي بين فيبر ، مؤسّس ما يطلق هو عليه «التأليف الواعي لموسيقى تناهي الصغر» ، وبين ألبرت آينشتاين . (كما يرى عند فيبر استباقه لما يطلق عليه : العلاقة الخارجة عن التحديد المنسوبة إلى هايزنبرغ) .

واستلهام شتوكهاوزن البحث في العلوم الطبيعية ينسجم تمامًا مع الصورة السابقة . من ذلك اهتمامه ، مثلا ، بعالم الأحياء والتهجين فولفغانغ فيزر (10) الّذي أجرى تجاربه على الحيوان ، وأثبت إمكانية تحوّل نوع إلى آخر بالانكماش أو الانبساط . وهذا هو نفس المبدأ الّذي طبّقه شتوكهاوزن منذ بداية السبعينات فعلاً في موسيقاه . فهو يتحدّث عن «الاستمرار المتناهي الصغر ، أو المتناهي الامتداد» ، و «عمليات حديثة في التناقص والتزايد» ، إذ يتمّ تقديم صيغة موسيقية بحيث تغذّي مسيرَ القطعة الموسيقية كلّه ، من خلال تسليط الضوء على أكبر التفاصيل ، وفي داخل أدقّها . وتَغيّر القياس يلعب أيضًا دورًا حيثما تسمح إمكانية مصادر الصوت الإلكترونية بذلك : إذ يمكن أن يتحوّل أحد الأصوات إلى إيقاع ، أو يتحوّل الشكل البنائي لقطعة موسيقية إلى صوت واحد . وارتقى شتوكهاوزن بهذه المشكلة إلى أقصى مدى لها ، بأن قلّص زمن إحدى سيمفونيات بيتهوفن الّذي قد يستغرق نصف ساعة أو أكثر ، إلى ثانيتين ؛ وفي حالة أخرى مدّ قيمة نغم واحد إلى مدّة تقارب زمن سيمفونية كاملة . وتعتبر قطعة «مانترا» المكتوبة لعازفَين على البيانو ، والّتي ظهرت عام 1970 ، مثالاً لأسلوب «التأليف بالصيغ» . والفكرة مأخوذة عن الفلسفة الهندية الموسيقية . ووسائط «مانترات» ، جمع مانترا ، صيغ كلامية سرية ، يمارسها الغورو ، المعلم الروحي ، تتمثّل في ترداد العبارات على مستوى الوعي أولاً إلى أن تصل إلى مستوى اللاوعي . وألّف شتوكهاوزن قطعته معتمدًا على «مانترا» واحدة فقط من ابتكاره هو ، وتتكوّن من صيغة ذات ثلاثة عشر نغمًا ، دون أن يزيد عليها شيئاً ، بل اعتمد عليها بكل صرامة ، ممدّدًا إيّاها أو مطوّلاً فيها ، أو بتكديسها ، أو بنقلها إلى طبقة أخرى .

وفي عام 1975 لاحظ شتوكهاوزن عندما وضع أذنه على جسد ابنته ذات السنتين وجود نغيمات متنوّعة ، فابتدأ يؤلّف سلسلة من الألحان لقطعة موسيقية تحت العنوان الغريب «موسيقى في الأحشاء» ، والّتي تنتظم حسب دائرة الأبراج السماوية . والألحان الاثنا عشر تعكس ملامح أطفال ، أو أصدقاء ، أو معارف ، وسجاياهم ممّن ولدوا في كلّ من الأبراج السماوية ، كما يرفق شتوكهاوزن بعض النصوص الواصفة من عنده . ووجدت ألحان «الأبراج السماوية» طريقها «كصيغ» مؤسّسة لأعمال أخرى مثل «موسيقى في الأحشاء» أو «سيريوس» السابقتي الذكر .

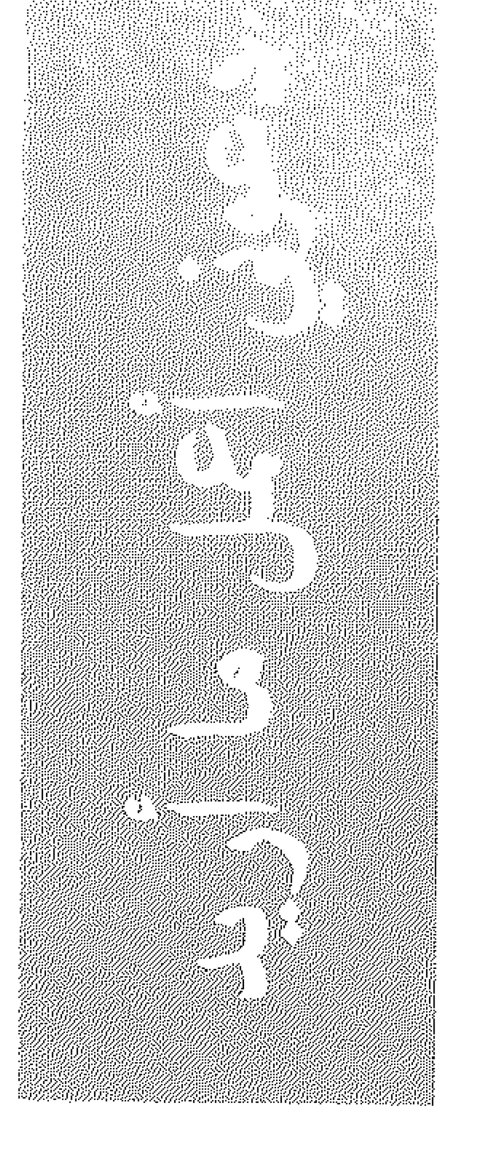
(10) Wolfgang Wieser

المسرح الموسيقي

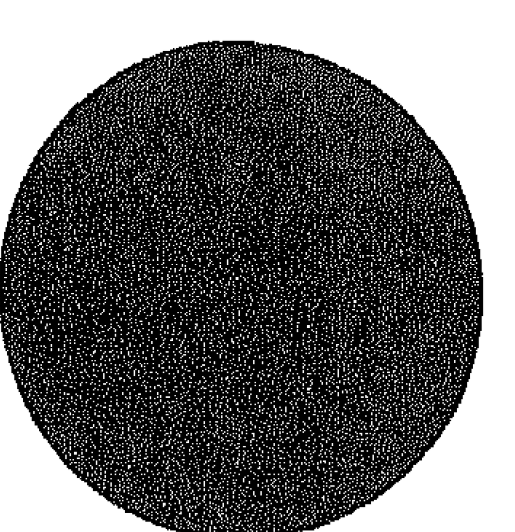
منذ أن أدّت قطعة «أصلية» ، وهي نوع من اللقاء الفنّي الخفيف مبني على أسس صارمة ، إلى موجات استحسان كبيرة عام 1961 في مدينة كولونيا ، وضع شتوكهاوزن خطوطًا أوّلية كثيرة لمشاريع مسرحية ، ولكنّه لم ينفّذ شيئاً منها إلاّ عام 1971 ، وذلك في قطعة للأوركسترا الوترية القوسية على خشبة المسرح ، وهي مضاءة باللون البنفسجي ، وإضافة إلى ذلك فقد خصّص لكلّ قطعة موسيقية كتابة خاصّة ترشد المشاهد ، وتبيّن الصور المسرحية ، وترسم الحركة على خشبة المسرح الّتي تعتبر جزءًا من البناء الكلّي ، مثلها في ذلك مثل الأصوات الموسيقية . وفي مقطوعة «إنيوري» ، وهي طقوس عبادات يقوم بها واحد أو اثنان من راقصي التمثيل الإيمائي مع الأوركسترا ، نجد ، على سبيل المثال ، ثلاث عشرة إيماءة تعبّدية مختلفة ، وضعت بحيث تشير إلى ارتفاعات الأصوات ، والسرعة ، والشدّة ، والطابع الصوتي .

ومنذ عام 1977 عمل شتوكهاوزن على «الضوء» ، وهذا العمل موسيقي مسرحي ، وحقيقي خيالي ، ذو سبعة أجزاء ، كلّ جزء منها يشغل أمسية كاملة ، وسمّي بيوم من أيام الأسبوع . أمّا من ناحية البناء الموسيقي ، فإنّ هذا العمل ينطلق من صيغة ممتازة ، تفيد في ترابط الأجزاء ، كما تهيّئ ركيزة حقيقية للأحداث النغمية المتدفّقة فيها . وفي «الاثنين» من «الضوء» أدخل شتوكهاوزن آلة الأصوات التركيبية الصنعية ، (معتبرًا ذلك درجة أخرى من درجات الإلكترونيك الحي) . ويصف شتوكهاوزن آلة الأصوات الصنعية بأنّها «أوكسترا حديثة» ، يمكنهاأن تبرمج وتخزّن ، مثل الحاسوب ، طوابع صوتية منتقاة ، مئات منها لكلّ أوبرا ! ويبحث شتوكهاوزن بينها عن نماذج تصلح «للأزمنة القادمة» (وهذا اسم أحد مؤلّفاته ذات النصّ الأدبي المتعدّدة الأجزاء) . وبالتأكيد لم يكن قصده سياسيًا ، بل ، حسب ما تمليه مهنته ، كان يقصد المثالية الفنّية ، ومؤلّفاته تهدف إلى الكمال والإنسانية .

فريتس هننبيرغ



في الثامن والعشرين من مايو 1993
بلغ المؤلّف الموسيقي غيورغي ليجيتي (1)
السبعين ، فأجرى إكهارد رولكه (2)
معه الحديث التالي :



رولـكه : نُعتَ في مؤتمر بمدينة غراتس عام 1984 بأنّك خائن للطليعة ، فهل يزعج هذا النعت المؤلّفَ الموسيقي غيورغي ليجيتي ؟

ليجيتي : وصفني رودولف فيرزيوس (3) ومارتن تسنك (4) في كلمتيهما بأنّني خائن ، وأخذت هذا النقد مأخذ الجدّ ، وقلت : كلاهما في الواقع محقّ ، فلم أعد أنا من الطليعيين . أمّا أن يدان شخص لتغييره أسلوبه بناء على قناعة فنّية ، وأن يسمى هذا بعدُ خيانة ، فهذا عندي إجحاف وغطرسة .

رولـكه : كان موضع الاتهام في المحلّ الأوّل ثلاثية الأبواق الّتي ألّفتها عام 1982 .

ليجيتي : هذا العمل ، في الظـاهر ، ودون شكّ ، قطعة «محـافِظـة» إلى حدّ الاستفزاز ، بل أكاد أقول : هي عمل معـارض لمعـايير الطليعة المتعارف عليها . فقد مررت بين عامي 1978 و1982 بفترة عاندت فيها الطليعة متّبعًا قاعدة «أدهشـوا الطليعة» ، وجرؤت في العمل الّذي ذكرتَ على كتابة صيغ أ – ب – أ ، وأنغامًا كذلك ، فعدّ هذا خيانة منّي ، فإن كان الأمر كذلك ، فأنا خائن ، وعليّ أن أتحمّل هذا النعت .

(1) György Ligeti (2) Eckhard Roelcke (3) Rudolf Frisius
(4) Martin Zenck

رولـكه : «معارضة المعايير» ، هذا القول يذكّر باحتجاجات الطليعة نفسها .

ليجيتي : يصـعب جدًا التفريق بين «العودة إلى أسـاليب سـابقة» ، وبين الاحتجاج ، وأنا عزفت ، على أيّة حال ، عن هذا الاتّجـاه ، وأحـاول اليوم أن أجد طريقًـا جديدة بين الخطرين : الطليعة وما بعد الحداثة . أمّا الطليعة فأتجنّبها لأنّها غدت ، حسب رأيي ، تسـاير الذوق الجاري ، وأصبحت قديمة لاتناسب الزمان الحالي . ولايعني هذا أن أرتدّ إلى أسـلوب محمّل بأعباء تاريخية ، إلى النغمية الوظيفية . وعندما بدأت الطليعة الفنّية في مطلع القرن العشرين كانت فنًا معارضًـا للفنّ البرجوازي . وأنا أضع اليوم نظريـة ، وما كنت أرى الأمر كذلك قبل عشرة أعوام أو عشرين عامًا ، وهي أنّ الاتّجاهات الفنّية الطليعية كانت منذ بداياتها مرتبطة ارتباطًا وثيقًـا جدًا بالمثاليـة الاشـتراكيـة ، إذ تشـتركان معًا بوجوه أخلاقيـة ذات شأن عال ، وفي منهج لتحقيق «مسـتقبل أفضل» .

رولـكه : حـاول فنّانون كثيرون تنفيذ هذا البرنامج ، فهل نجحوا؟

ليجيتي : دعى ماياكوفسكي (5) ، مثلاً ، من خلال قصـائده دعوة صريحة إلى الشيوعية ، وكان لقصـائده تلك مستوى فنّي عال . ومثله ماليفتش (6) ، وتاتلين (7) ، ورودشينكو (8) في

(5) Majakowski (6) Malewitsch (7) Tatlin (8) Rodschenko

الفنون التشكيلية ، ومايرهولد (9) في السينما . وكان هؤلاء جميعًا أعضاء متحمّسون في حزب الثورة ، وأنصارا لتغيير المجتمع والإنسان . وكان ينظر إلى تغيير الفنّ باعتباره على القدر ذاته من الأهمية كتغيير المجتمع . ودع عنك أنّ هؤلاء الفنانين أصيبوا بخيبة أمل شديدة من طريقة تطبيق ستالين للشيوعية . وفي الحركة المستقبلية في إيطاليا مثال آخر ، فتلك اشتراها موسوليني ببعض المكاسب ، فأفسدها ، وكانت الحركة في أساسها اشتراكية مثالية ، والحدود ، على أيّة حال ، بين الاشتراكية والفاشية حدود دقيقة ، وإن كان أكثر اليساريين لايريد أن يرى ذلك ، فالإنسان يبدأ اشتراكيا حسن الطويّة ، وينتهي فاشيًا دكتاتوريًا متسلّطًا . وتعلّق كلّ فنّاني المستقبلية الإيطالية بموسوليني .

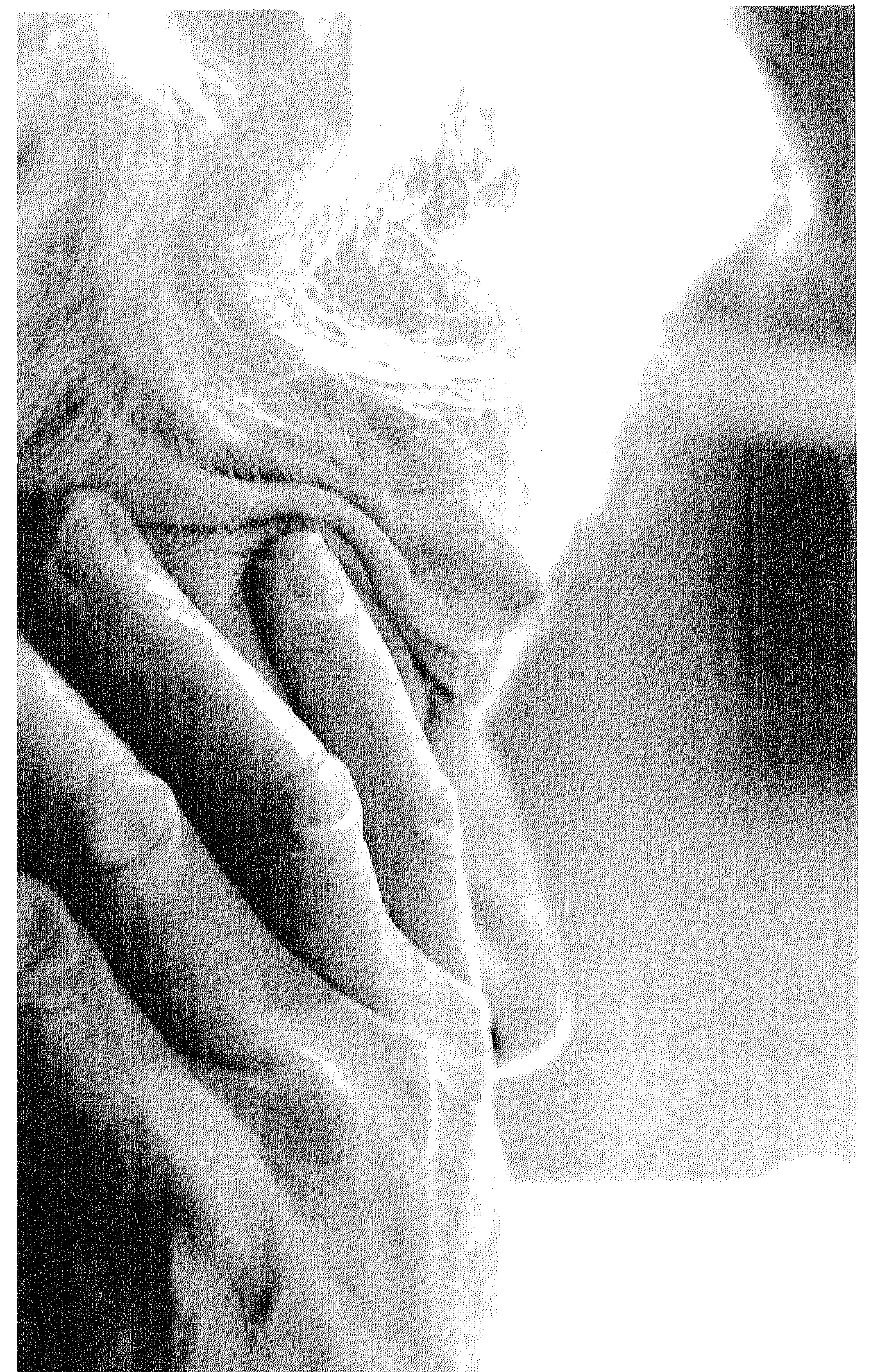
رولـكه : وبعد الحرب العالمية الثانية؟

ليجيتي : لنا في الخمسينات في لويجي نونو (10) مثال ، فهو شخصية مأساوية ، عمل فنًا ممتنعًا على العامّة ، وحسب أنّ هذا الفنّ النخبوي الّذي لايحيد نابع عن الثورة الاشتراكية . فما كان أشدّ صدمته عندما لم يكتف في موسكو ، وبراغ ، وسواهما برفض هذا الاتّجاه الفنّي ، بل منع إلى ذلك . وأخطأ نونو كذلك إذ ظنّ أنّ العمال يحتاجون إلى هذا الفنّ . وهناك أمثلة تخرج على نظريتي الّتي تربط بين حركة الطليعة والمثالية الاشتراكية . فشونبرغ (11) كان في فهمه السياسي تقليديًا تمامًا ، ومستبدًا ، وفيبر (12) كان إنسانًا متسلّطًا في أعماقه ، وبيرغ (13) كان خير مثال على الرجل الراكض وراء الموضة ، والبرجوازي الكبير . وهناك استثناءات كثيرة للنظرية الّتي ذكرت ، وأنا هنا إنّما أفكر بحركة الطليعة في الخمسينات الّتي كنت مرتبطًا بها ارتباطًا ضعيفًا . وكان نونو منتميًا إليها . وكذلك بوليتس (14) ، وشتوكهاوزن (15) اللّذان ما مالا إلى المثالية الاشتراكية لحظة ، فالمعادلة القائلة : «الفنّانون الطليعيون هم اشتراكيون مثاليون» لا تصحّ دائمًا . وللاشتراكية المثالية ، على كلّ حال ، وجهان : «يومًا ما سعادة على الأرض ، أمّا اليوم فإرهاب ودولة القمع» .

(9) Meyerhold (10) Luigi Nono (11) Schönberg (12) Weber (13) Berg (14) Boulez (15) Stockhausen

رولـكه : كيف انتهيت إلى أنّ هذين الوجهين لا يلتقيان؟

ليجيتي : عندما تعرّفت حقيقة الشيوعية بنفسي . فقد كنت في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة مؤمنًا بالاشتراكية ، وكان حماسي للفنّ الطليعي متّصلاً بحلمي بحياة أفضل ومجتمع أفضل . أمّا أنّ هذا كان خداعًا ووهمًا فقد تكشّف عام 1945 ، فقد كنّا في هنغاريا ضدّ هتلر ، وتوقّعنا أن تجيئنا القوات السوفيتية محرّرة ، لكنْ ، بدل التحرير جاءنا استبداد جديد .



رولـكه : فهل يعني انهيار الاتّحـاد السـوفيتي التسـاؤل عن قيمة الحركة الطليعيـة في الفنّ ، إضـافة إلى التسـاؤل عن قيمة الاشتراكية المثالية ؟

ليجيتي : تغيّرت وظيفة الفنّ الطليعي المتّصل بالمثاليـة الاشتراكية على نحو مباشر أو غير مباشر من خلال الوضع الاجتماعي والتكنولوجي . ولايعي المرء في أوروبا بعد وعيًا صحيحًا التغيّرات الهـائلة الّتي حدثت منذ اختفاء السـتار الحديدي ، والناس يعرفون عن هذا التغيّر ، لـكنّهـم ما يزالون يتصرّفون بحسب معايير سـادت سـابقًا . وأدّى هذا السياق الاجتماعي المتغيّر إلى جعل الفنّ الطليعي فنًّا قديمًا لايناسب الأوضـاع الحالية . ويمكن للمرء أن يفعل ما كان يفعله دائمًا ، لـكنّه ، إن فعل ، لن يستطيع أن يأتي جديدًا . وأحسّ اليوم أنّ عليّ الآن أن أفعـل شـيئًا جديدًا تمامًـا . ولـكنّني لا ألعن زملائي الّذين ما زالوا يكتبون كما كانوا يكتبون سـابقًا . افعلوا جميعًا ما شئتم ، لكن دعوني أفعل ما أشـاء .

رولـكه : لـكنّك تعارض صراحة حركة ما بعد الحداثة .

ليجيتي : لأنّ الفنّ هناك يطغى عليه الابتذال . وأنا أرفض السـاذج والمسـتهلَك ، ولـكني لا أقول لمن يحب سماع آرفو بيرت (16) أنّ عليه أن يدع ذلك . وأنا ضدّ مذهب ما بعد الحداثة في الفنون كلها ؛ لأنّني أرفض إعادة تشكيل أيّ فنّ ، وإن كان لطيفًا ، ويصلُ جمهورًا كبيرًا من الناس ، يستكفون منه آخر المطاف ، ويقولون : «دعونا من هذه الحداثة» . فأنا أجد الإعـادة هنا كذبًا كما أنّ المضي في منهج الطليعة كذب . فهذا يعني إعادة تشكيل إحسـاس بالحياة كان شـائعًا في القرن التاسع عشر ، ولـكنّنا لانعيش اليوم في أواخر القرن التاسع عشر . فعليّ اليوم أن أقدّم فنًّا يتضـمّن ما يناسب العصر ؛ و«الطليعة» ، و«الحداثة» بعدُ مفهومـان أسلوبيان مختلفان .

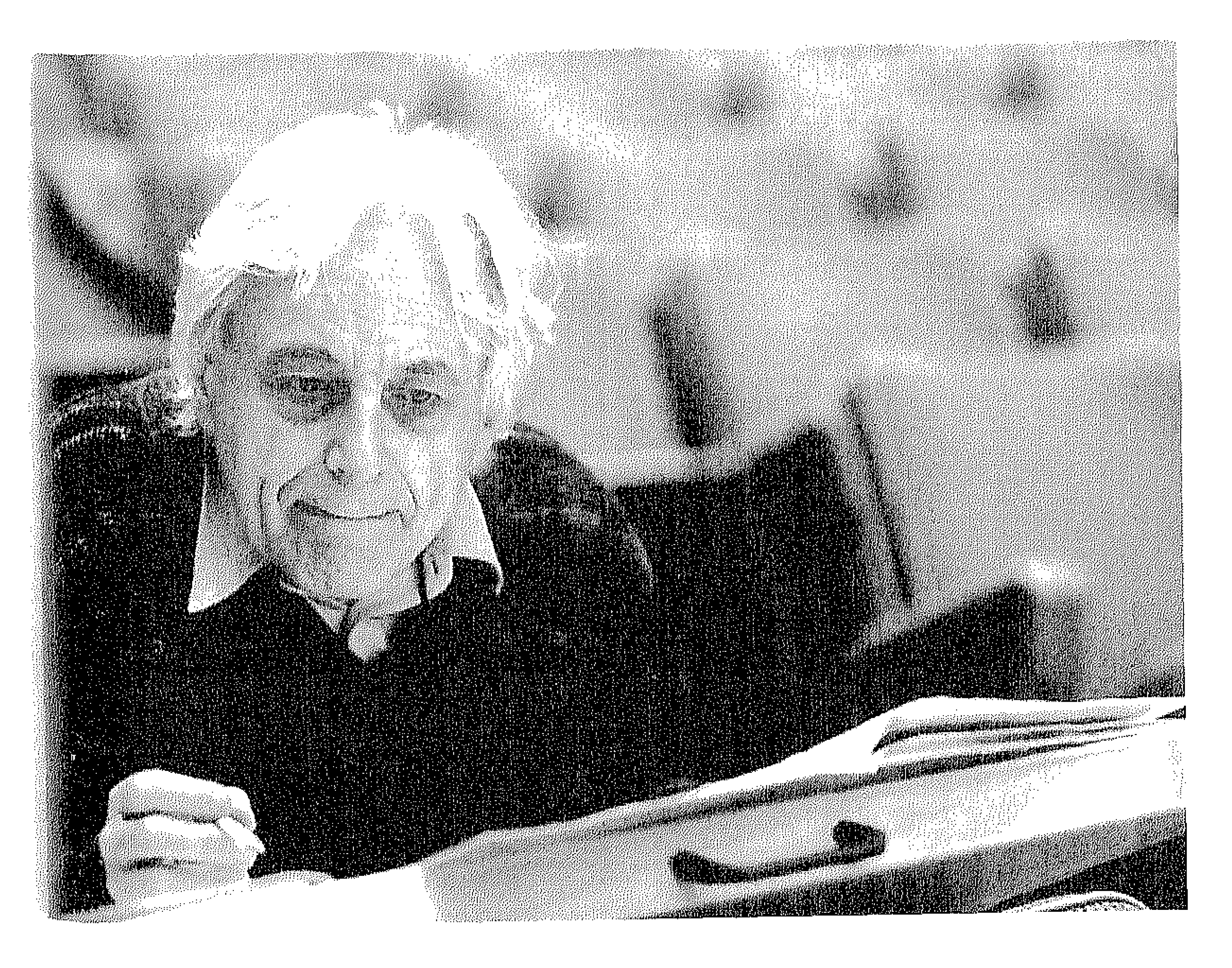
(16) Arvo Pärt

رولـكه : وما هو الفنّ الّذي يناسب عصرنا ؟

ليجيتي : تنشـأ اليوم حضـارة برامج الـكمبيوتر ، وربما تقوم الآلات تدريجيًا بالعمل الموكل للإنسـان ، فتكون نتيجة ذلك بطالة هائلة ، بحيث ينفجر الوضع . ونحن لانستطيع التنبّؤ بذلك . والعوامل الداخلة في هذا كثيرة : التكنولوجيا المتطوّرة ، والتوتّرات الاجتماعية ، وهجرة الشعوب ، والقنبلة النووية ، ومرض الأيدز ، ونهوض الصين قوّة شيوعية رأسمالية مسـتبدّة ، والحروب الدينية ، وزيادة المعلومات الّتي تقدّمها وسـائل الإعلام الإلـكترونية زيادة كبيرة جدًا .

رولـكه : رحلتَ بعد ثورة عام 1956 في هنغاريا إلى النمسـا ، وعملت عام 1957 مع مؤلّفين طليعيين في كولونيا ، فكيف أثّرت جماعة كولونيا في تطوّر التأليف الموسيقي لديك ؟

ليجيتي : عندمـا جئت إلى كولونيا كان لدي اهتمام كبير بالحداثة ناشئ عن الانعزال القمعي في هنغاريا الشيوعية ، وكان هذا الاهتمام سياسيًا ، فقد كنت في هنغاريا معزولاً عن كلّ ما كان يفعله زملائي في غرب أوروبا ، وما كنت أحسب أوّل الأمر أنّني سـأصبح أحد أفراد تلك المجموعة الملتفّة حول شتوكهاوزن ، وبوليتس . وكنّا في كولونيا جماعة صغيرة تتبادل الآراء فيما يؤلّف . وكنّا نعلم أنّ أعمـالنا لاتفهمها الجهات الرسميـة ، والمديرون الموسـيقيون ، وعامّة الجمهور ،



فكان علينا أن نبني ثقافة موسيقية مضادّة. وكان من نتائج هذا التضامن أنّنا اتّخذنا أساليب معيّنة في التصرّف، وخصائص معيّنة في الأسلوب، وأنماطا معيّنة في السلوك. ونظرنا بكبرياء إلى الاتّجاهات الأخرى جميعًا، وعددنا أنفسنا فرقة الاقتحام، الحقيقيين، والوحيدين. وعندما أقول نحن، فأقصد بذلك: بوليتس، وشتوكهاوزن، ونونو، وبوسير (17)، وبريو (18)، ومادیرنا (19)، وكاغل (20)، وكونيغ (21)، وإيفانجليستي (22)، وعلى نحو غير مباشر: كسيناكس (23)، وكاج (24)، وبراون، وفولف (25)، وفيلدمان (26). وكنّا نحسب أنّنا نعرف ما هو الفنّ «الصحيح». ولست تجد اليوم فنّانين يجتمعون على عقيدة خاصّة بهم.

رولكه: درّست بين عامي 1973 و1989 التأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقى في هامبورغ، فهل شكّلت مع تلاميذك «مجموعة»؟

ليجيتي: لا، إذ كنت أقول دائمًا لتلاميذي: «افعلوا ما شئتم، لكنّني أرجوكم ألا تؤلّفوا حسب أسلوبي». فنحن لسنا جماعة. وكان هناك سوء فهم كبير في النقاش حول «خيانة ليجيتي للطليعة»؛ إذ ظهرت إشاعة في الصحافة الألمانية المشتغلة بالموسيقى في السبعينات مازالت تذاع اليوم، وهي أنّ ليجيتي أب ومؤثّر في «الرومانسية الجديدة»، و«التعبيرية الجديدة»، و«البساطة الجديدة»، وذلك لأنّ تلاميذه اتّبعوا فترة قصيرة جدًا اتّجاهًا نغميًا محدثًا، من مثل فولفغانغ فون شفاينتس (27)، وديتلف مولر سيمنس (28). ولكنّ هؤلاء ما لبثوا أن ضربوا سبلاً متفرقة، وتتلمذ لي تلامذة كان فهمهم الموسيقي أقرب إلى مدرسة دارمشتات أو «التعقيد الجديد». فأحبّ أن أستغلّ هذه الفرصة لأنفي هذه القصّة المتداولة الزاعمة «أنّ ليجيتي صاحب هذا الاتّجاه المعادي للحداثة جميعه». وفي عام 1978 تحاورت حوارًا حادًا غير علمي تمامًا مع تلاميذي، ودار بخاصّة حوار بيني وبين هانس كريستيان فون دادلسن (29)، إذ كان بدأ بتأليف موسيقى جديدة معتمدًا على أساس من موسيقى البوب، وبعث إليّ بأسطوانات مسجّلة أثارت اهتمامي، كان مسجّلاً عليها أغانيَ لفرق سوبرترامب، وبوليس، وسواهما من فرق البوب الّتي كانت حيوية بطريقتها الخاصّة. إذ ذاك، ومن باب المساهمة الساخرة مني في هذا الحوار الموسيقي، كتبت قطعتين موسيقيتين مجموعتين من أعمال عدد من الفنّانين، تعزفان على آلة سيمبلو، وهي نوع قديم من البيانو، هما: «الروك الهنغاري» و«البساكاليا الهنغارية»، فأنا لم أخض هذا الحوار بالحجج، بل بالموسيقى. وبعد ذلك، درّست جماعة من الطلاب اهتمّت بالنغمية المصغّرة، التفّت حول مانفريد شتانكه (30). واهتمّت الصحافة بهذه الحركة اهتمامًا نزرًا، على الرغم من أنّها أهمّ بكثير من حركة الرومانسية الجديدة في طرح أساليب جديدة، حتّى فيما يتّصل بموسيقاي نفسها.

رولكه: ما رأيك في تقديم الموسيقى الجديدة اليوم، فهي تنال في الإذاعة نصيبًا متضائلاً من البث؟

ليجيتي: أستثني من هذا الحكم فولفغانغ بيكر (31) من إذاعة غرب ألمانيا، فمن خلاله بقيت كولونيا مركزًا للموسيقى الجديدة. ومن أوضح الأمثلة على قلّة الاهتمام بالموسيقى الجديدة انتفاء الاهتمام بها في إذاعة شمال ألمانيا. وقد كان لبرنامج «العمل (الموسيقي) الجديد» جمهور كبير حتّى النصف الثاني من الستينات، ولكنْ مذّاك، فإنّ «العمل الجديد»، ولست أريد أن أغلظ القول، مهمل. وترى أنّ العاملين في إذاعة شمال ألمانيا لا نظر لديهم في تقدير ما هو جديد اليوم أو مناسب.

رولكه: تُعرف أعمالك في العالم كلّه، لكنْ، ما هو مستقبل الناشئة من المؤلّفين الموسيقيين؟

ليجيتي: لست على هذا القدر من التشاؤم، فلم تنتف عن الموسيقى المعاصرة شروط الحياة، فما زالت هناك كوى صغيرة تسمح لهذا النوع من الموسيقى بالاستمرار، وهناك، إلى حد ما، اهتمام من الجمهور، فإذا ما وجدت من يعزف موسيقاي عزفًا أمينًا كا ألفتها كان ردّ فعل الجمهور متحمسًا دائمًا. أمّا

(17) Pousseur (18) Berio (19) Maderna (20) Kagel (21) Koeing (22) Evangelisti (23) Xenakis (24) Cage (25) Wolff (26) Feldman (27) Wolfgang von Schweinitz (28) Detlev Müller-Siemens (29) Hans-Christian von Dadelsen

(30) Manfred Stahnke (31) Wolfgang Becker

الحذر من هذه الموسيقى فتجده عند مديري الفرق الموسيقية الّذين يخافون، ويبالغون في الحذر. لكنّ هذا، على أيّة حال، لا يقتل الموسيقى الجديدة، أيّا كان اتّجاهها، فهناك مهرجانات كثيرة تعزف فيها هذه الموسيقى، وطلبات على قطع موسيقية تعزف لأوّل مرّة. والفرص اليوم للمؤلّف الموسيقي الفتي أحسن من فرص مثيله في الخمسينات والستينات مرّات، فالفرص ازدادت زيادة كبيرة، وهناك فرق موسيقية خاصّة رائعة، مثل فرقة انسمبل مودرن (32)، وأسكو أمستردام (33). فالتشاؤم العامّ الزاعم أنّه ما عاد لنا مكان غير صحيح. ولكنْ، هناك خلاف بين المؤلّفين الموسيقيين وبين منظمي الحفلات الموسيقية الّذين يهتمّون بتقديم الموسيقى الجديدة، فكلّ منظّم للحفلات يريد أن يقدّم أعمالاً موسيقية لم تعزف من قبل، دون النظر إلى مستواها؛ إذ أنّ عرض أعمال موسيقية لأوّل مرّة يأتي للمنظّم باعتبار خاص.

رولكه: فهل القصد أن ينوّه المنظّم بعد ذلك بما قدّم من أعمال جديدة؟

ليجيتي: المسألة لعبة اجتماعية، وعند بعض المنظّمين ليس الأمر إلاّ حجّة يردّون بها عن أنفسهم تهمة إهمالهم الناشئة. فإذا ما انتقلنا إلى دور النشر وشركات الأسطوانات وجدنا الأمر مشابهًا، فهذه الجهات لا تفعل ما تفعله بغية خدمة الإنسانية، وإنّما هي مؤسسات غايتها الربح. ويجب أن يضع المرء في اعتباره أنّ الاهتمام بالموسيقى اليوم أقلّ كثيرًا من الاهتمام بالمسرح، أو الأدب، أو الفنّ التشكيلي. والموسيقى الجديدة لاتناسب ذوق الحركة الثقافية البديلة؛ إذ أنّ الجيل المعاند الّذي جاء بعد عام 1968 اتّخذ موسيقى الروك موسيقى له في المحلّ الأوّل، فهناك جيل نشأ على موسيقى البوب والروك، ولم يعد يتذوّق عمليات إيقاعية متقلّبة، أو شديدة التعقيد، مثلاً، فيجب أن تكون الموسيقى عند هؤلاء موسيقى بيت لاتنقطع. وكذلك شأن الّذين نشؤوا على النغمية فهم يلاقون صعوبة كبيرة في تقبّل موسيقى تخرج على النغمية المألوفة.

(32) Ensemble Modern (33) ASKO Amsterdam

رولكه: ممّا يلفت النظر أنّك أحد المؤلّفين الموسيقيين القلائل الّذين تحدّثوا عمّا جرى من أحداث بعد عام 1989.

ليجيتي: كان ذلك احتجاجا سياسيا على محاولة تغطية ذنوب الّذين ماشوا النظام في الجمهورية الألمانية الديمقراطية وأفادوا منه. ولا علاقة لاحتجاجي بكوني مؤلّفًا موسيقيًا. أنا هربت من هنغاريا الّتي كان يحكمها حينها الشيوعيون، وكان مصيري مشابهًا لمصير كثيرين ممّن هربوا من الجمهورية الألمانية الديمقراطية، أو أخرجوا منها وجرّدوا من جنسياتهم. وعندي في هذا المجال رأي سياسي واضح: أنا أتعاضد مع الّذين اضطهدوا أو لوحقوا في الاستبداد الشيوعي والاستبداد النازي. ناس مثل سارا كيرش (34)، وراينر كونتس (35)، وغونتر كونرت (36)، وهانس يوآخيم شيدليش (37)، ويورغن فوكس (38)، وفولف بيرمان (39) تضرّروا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية. وأنا تضرّرت مرّتين، في هنغاريا، في العهد النازي مرّة، وفي العهد الشيوعي أخرى. وما حدث في مجال الموسيقى بعد الوحدة كان ظلمًا ظاهرًا، ما كان لي إزاءه إلاّ الاحتجاج، فقد وُحّدت الأكاديمية الموسيقية شرقًا وغربًا دون أن يُنظر في تاريخ الموسيقيين الّذين جاءوا من الشرق فرادى، فدخل الأكاديمية بذلك أشخاص منهم ماشوا نظام حزب الوحدة الاشتراكي الإرهابي، أمّا المضطهدون فما سنحت لهم الفرصة لدخول الأكاديمية لأنّهم لم يكونوا فيها ابتداء.

وقد رأى فيّ أصحاب موضة اليسار سنين طويلة إنسانًا غير سياسي، وهذا غير صحيح. فأنا لا أميل لا إلى اليمين ولا إلى اليسار؛ لأنّ حياتي أرغمتني على أن أفكّر على هذا النحو. وأنا أحاول أن لا أتّخذ التصوّرات والآراء العصرية دون اختبار، وأحاول أن لا أنحني لأيّة قوّة، وأن أكون، ما استطعت، إنسانًا مستقيمًا. هذا كلّ ما في الأمر.

(34) Sarah Kirsch (35) Reiner Kunz (36) Günther Kuhnert (37) Hans Joachim Schädlich (38) Jürgen Fuchs (39) Wolf Biermann

من صحيفة DIE ZEIT



فولفغانغ تسابيغ

بالوكا – راقصة ومعلّمة

في صباح الحادي والثلاثين من مارس من عام 1993 كان عازف البيانو في أوبرا سمبر (1) في دريسدن يعزف حلقات الفالس من مقطوعة «العاشق المدلّه» لريشارد شتراوس، كما لو كانت قطعًا فذّة مرتجلة تصاحب رقصًا خياليًا. ومن قاعة النظّارة اتّجه أولاد وبنات، أطفال ويافعون، في خطى وئيدة نحو المسرح، حاملين زهورًا، زهورًا لبالوكا (2) 1902–1993، الراقصة الأسطورية الّتي كانت حتّى حين قصير معلّمتهم، والّتي فقدوها الآن، فيضعون الزهور إلى جانب صورتها، تعبيرًا عن الذكرى، والامتنان، والوداع. تعبير يناسب حياتها الحافلة.

(1) Semperoper

(2) Palucca

وكانت بالوكا توفّيت في الثاني والعشرين من مارس عن إحدى وتسعين سنة ، وجاءت وفاتها بمدينة دريسدن ، حيث تخرّجت راقصة حديثة قبل سبعة عقود مع مجموعة من أقرانها هم : هانيا هولم (3)، وماكس تيربس (4)، وإيفون غيورغي (5)، وهارلد كرويتسبيرغ (6) من مدرسة ماري فيغمن (7). ومضت بالوكا بعد ذلك في درب خاصّ شقّته لنفسها في رقصها وفي مدرستها الّتي أسّستها في دريسدن عام 1925 ، وحملت اسمها .

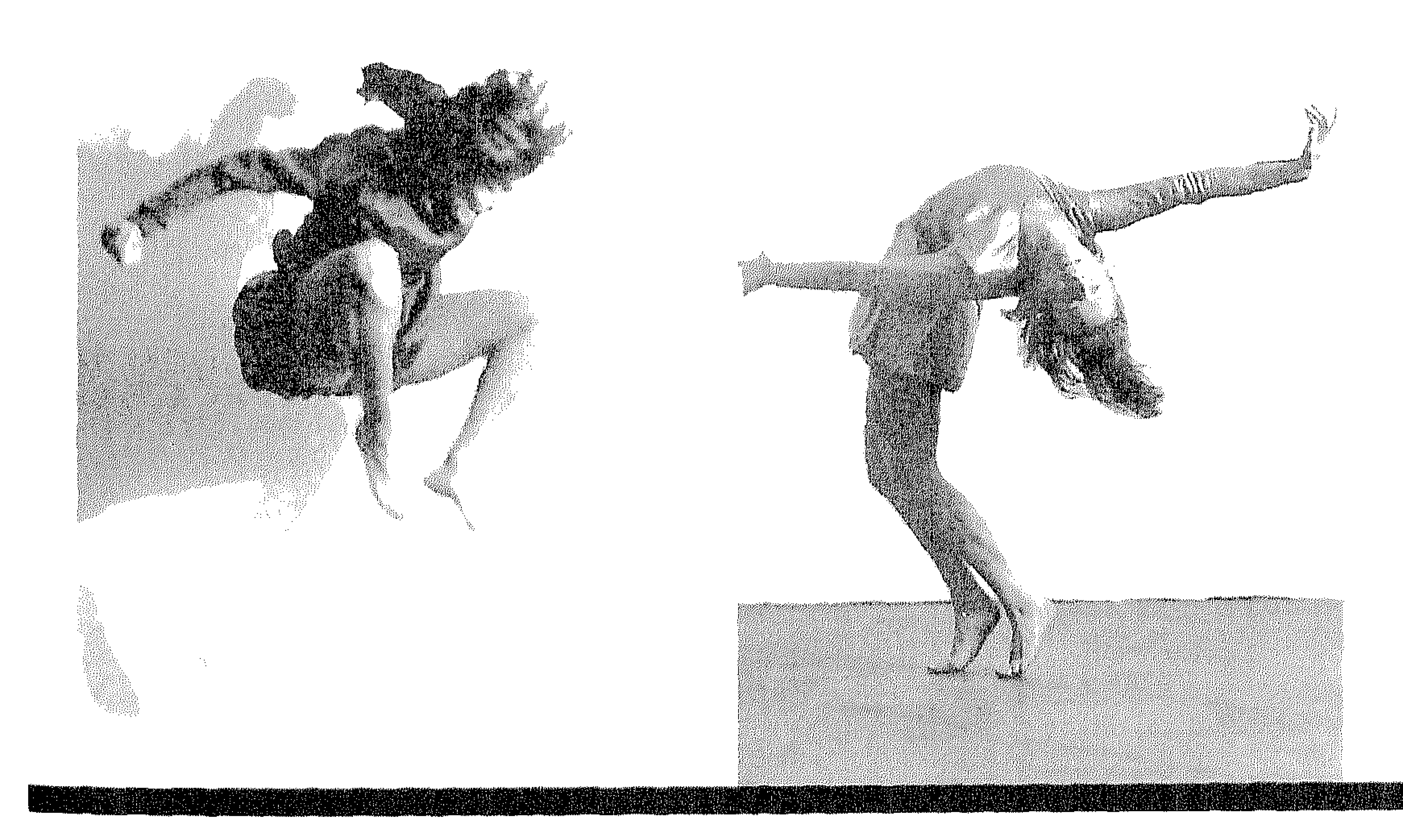
كيف انتهى الأمر بي إلى تعلّم الرقص لدى ماري فيغمن؟ كنت في صغري ، منذ طفولتي المبكّرة ، كثيرة الحركة ، دائبتها ، فلمّا وُجّه هذا النشاط إلى مجال الرقص عذّبني البون الشاسع بين الرقص كما تخيّلت وتمنّيت ، وبين الرقص كما علّموني إيّاه . وكان الفرق في نفسي بين هذين الضربين من الرقص كبيرًا ، حتّى أنّني كدت أشكّ في مقدرتي على الرقص تمامًا . وبينما أنا في هذا الضيق التقيت ماري فيغمن أوّل مرّة ، وليس يسهل بيان لجيل اليوم ما كان لاستعراضات ماري فيغمن الأولى فينا من أثر ؛ فقد كان ذاك الرقص جديدًا جدّة بعيدة ، مختلفًا اختلافًا أساسيًا ، حتّى أنّي أدركت حينهاأنّني إمّا أن أتعلّم الرقص على يديها وإمّا أن لا أتعلّمه عمري ، فها هو الرقص الّذي يطابق ما تصوّرته عن الرقص ، وها هو الإنسان القائد الّذي أحتاج إليه .»

وقالت بالوكا عام 1930 عن أثر ماري فيغمن فيها : «يسرّني سرورًا شديدًا أن يتاح لي أن أعبّر هنا عمّا عنته لي ماري فيغمن ، وأن أقول إنّني أعي أنّه لولا لقائي إيّاها ما كنت اليوم فيما أنا عليه الآن» .

وكانت بالوكا أصبحت راقصة متميّزة من راقصات الرقص الفنّي الجديد ، راقصة ذات طابع بيّن لايختلط بسواه ، تتمتّع بقدرة على الحركة تكاد تكون غير ذات حدود من الناحية التكنيكية ، ولها صلة بالموسيقى مرهفة إرهافًا خاصًا ، وعلاقتها بالمكان تكاد تحسب سحرية .

وتحدّثت عن رقصها مرّة عام 1934 قائلة : «أبدأ ، أقف في الصالة ، وأسمع موسيقى ، بل نغمات موسيقية متعدّدة ، وعندها لا أكون قاصدة فعل شيء محدّد ، لكنّني أبدأ ، رغم ذلك ، في تحريك نفسي بتلقائية حتّى أصل إلى حدّ يستجيب عنده الجسد لإيقاع معيّن ، أو نغمة معيّنة ، منسابًا معها أو مخالفًا إيّاها ، وليس نفع الموسيقى في أنّها تعبّر عمّا في نفس المرء ، بل في أنّها تصاحب نفسه مصاحبة موسيقية . أمّا الموسيقى الّتي أستجيب لها فأحاورها ، فقد أكون سمعتها قبل ذلك ، لكنّها يمكن أن تكون كذلك موسيقى جديدة تمامًا لم أسمعها أبدًا . والرقص يبقى في هذا جميعًا الأساس ؛ يتّصل

(3) Hanya Holm (4) Max Terpis (5) Yvonne Georgi (6) Harald Kreutzberg (7) Mary Wigman



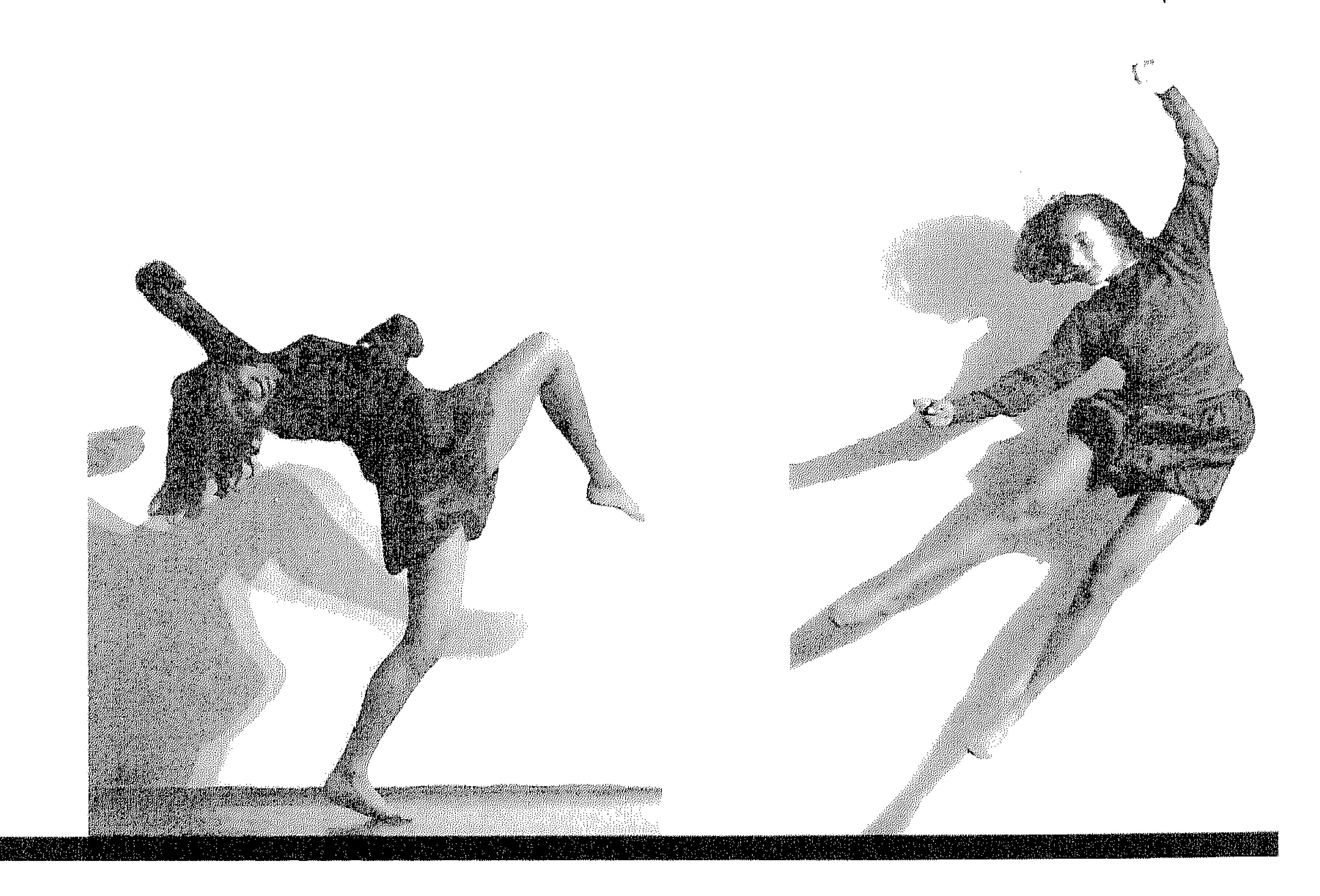
شكله الداخلي بالشكل الداخلي للموسيقى، وتكون مهمّة الرقص التعبير عن الموضوع على نحو ينسجم مع الموسيقى. فتنشأ بهذا وحدتان مجتمعتان على استقلال كلّ واحدة منهما أصلاً، وهذا هو الرقص الحديث عندي. ومن نافل القول أنّني إنّما أحسّ بهذا الشعور أوّل الأمر وحدي، وكما هو الحال في الفنّ عمومًا، فإنّ التجارب الفنّية لا يسهل نقلها من شخص إلى آخر، مع أنّ كلّ إنسان قادر على التعلّم من سواه، وإلا ما كنت أسّست مدرسة. وأنا لا أقصد البتّة إلى تدريب الراقصين على تقليدي، بل أسعى إلى نقل تجارب ومعارف لهم يستخدمها كلّ حسب موهبته، ليجعل منها تجارب ومعارف له. وأريد، إلى هذا، أن أرى تجاربي من خلال الآخرين، وأن أحسّن فيها، إذا ما كان لذلك من داع، إذ إنّ الفنّ، لحسن الحظّ، يبيح للكبار أن يتعلّموا من الصغار، كما يبيح للصغار أن يتعلّموا من الكبار.

وكان مبدؤها ألا تحشو المهارات في تلاميذها، بل أن تستخرج المكنون فيهم، وأن تعرّفهم قدراتهم، وأن تفتّح مواهبهم. وهذا المبدأ هو في الوقت نفسه دعوة إلى الارتجال، هو ما فعلته هي نفسها في رقصها على نحو من الكمال لا يمكن تقليده، وجعلته عنصرًا أساسيًا في عملها مع تلاميذها. وكان يتّصل بهذه الدعوة إلى الارتجال عند بالوكا تعليم وتدريب موسيقيان سعت إلى أن يكونا أشمل ما يمكن، حتّى لا يكون الرقص عملاً ذا وجه واحد، معزولا عن تأثير سواه من الفنون، بل يكون مشتركًا معها جميعًا.

وكانت بالوكا تعتني من الفنون، إلى جانب الموسيقى، بالفنون التشكيلية عناية خاصّة. وبدأ هذا الاهتمام عندها منذ صغرها يوم بدأت تجمع بطاقات بريدية فنّية، وصار بعد ذلك جزءًا أساسيًا من حياتها ومن عملها في الفنّ والتعليم عندما اتّصلت بفنّانين من مدرسة الباوهاوس (8) مثل كاندنسكي (9)، وكليه (10)، وفاينِنغر (11)، وموهولي ناغي (12)، وحاورت مبادئهم الجمالية وقلّبت النظر فيها. وعن هذا المجال الّذي تتّصل فيه الفنون بعضها مع بعض اتّصالاً شديدًا، وعن الحياة بما فيها من طاقات لا تنفد، نشأت رقصات بالوكا المنفردة، المصحوبة بموسيقى تمتدّ على مدى قرنين ونصف، من موسيقى باخ، وكوريللي (13)، وسكرلاتي (14) حتّى ديبوسي (15)، وشتراوس، وبارتوك (16)، فكان مجمل الرقصات الّتي صمّمتها بالوكا مائتي رقصة مبتدعة أو معاد رقصها، فحازت هذه الرقصات في مئات الأمسيات في البلاد وخارجها إعجابًا شديدًا وتقديرًا عاليًا.

وقال فريتس نيمتس (17) في رقصها، وهو مؤرّخ للفنّ، وناقد

(8) Bauhaus (9) Kandinsky (10) Klee (11) Feininger
(12) Moholy-Nagy (13) Corelli (14) Scarlatti (15) Debussy
(16) Bartók (17) Fritz Nemitz



للرقص : «... كان يتملّكنا في بعض اللحظات من رقصها شعور بالكمال ، فكنّا نحسّ كائنًا بعيدًا البعد كلّه عن المزاجية ، تصدر كلّ حركة في أعضائه عن قوانين إيقاعية ، فكانت بعيدة ، ومغيّبة ، أقرب إلى الحقيقة من الواقع نفسه .
«... فالفنّ يؤول هنا إلى ما يجب أن يكون عليه ، وهو ما لايتاح إلا لفنّانين قلّة اليوم : سمو بالحياة سموًا بعيدًا . ورقص بالوكا بعدُ يجاوز الفرد ، ويعبّر عمّا تحسّه الجماعة بأسرها» .
وكان أن حاز رقص بالوكا تقديرًا متزايدًا في ألمانيا والعالم ، وكثر كذلك العارفون بعملها الفنّي التربوي حتّى كانت الحرب العالمية الثانية عام 1939 ، فأغلقت السلطات النازية مدرستها ، ووضعت قيودًا شديدة على استعراضاتها . فلمّا قاربت الحرب نهايتها ، فقدت بالوكا كلّ شيء في الغارات الجوية على دريسدن في فبراير من عام 1945 ، بما في ذلك الغرف القديمة الّتي كانت تعقد فيها دروسها . لكنّها ما لبثت في الأوّل من يونيو من العام نفسه ، أن عادت إلى العمل بعزيمة لا تفتر ، وذلك في بيت في دريسدن تضرّر بالحرب ، وهو الكائن في البناء رقم 43 في شارع كارشرآليه .
وكتبت معلّمة الرقص أورسولا كاسيكس كراوزه (18) عام 1985 عن تلك الفترة : «البدء دونما شيء ، هذا شعار لبالوكا كتبتُه بخطّ مزخرف في إحدى كراساتي من أيام الدراسة على بالوكا . بدأت بالوكا دونما شيء ومن العدم عام 1945 ، بدأت من جديد مع بعض التلميذات المحبّات للحركة ، ووجدت مكانًا صغيرًا تدرّس فيه ، وعازفًا للبيانو ، ومعلّمين درّسوا التمرينات السويدية ، والرقص الإيقاعي ، وتاريخ الموسيقى ، وتاريخ الفنّ ، وعلم الأزياء ، والتشريح . ودرّستنا بالوكا تقنية الرقص ، ومهاراته ، مع تجارب تعبيرية ، وارتجال» .
وكتبت المخرجة روت بيرغهاوس (19) مخاطبة بالوكا : «عزيزتي بالوكا : عندما دخلت مدرستك بعد 45 عامًا ، كنت تعلّمين باحتراس ، لكنْ بحزم ، وبصبر ، لكنّ بمثابرة ضدّ القديم ، ومن أجل الجديد . لقد جعلتنا ندرك أنّ هزيمة ألمانيا هتلر لا تعني بعد أنّ كلّ شيء صلح واستقام . لقد حرصت حرصًا شديدًا أن لا نغطي العيوب بملاءات الرضى ؛ أثرت في أنفسنا عدم الارتياح ، وطالبتنا ، دونما كلل ، أن نكون دقيقين وعميقين ، وأن لا نستسلم حيال أنفسنا . وسواء اتّصل الأمر بالدرس أم اتّصل بوقت الفراغ ، أو كان دبوس مشبك ، أم موسيقى جديدة أو قديمة ، لوحة من رسم كليه ، أو عبارة من عبارات الفاشية ، فقد دقّقت النظر في كلّ شيء ، ورأيته بمنظار جديد ، واكتشفته .
لقد بدأتِ معنا منذ البدايات الأولى ، فأتحت لي بذلك خير بداية أحسب أنّها تكون» .
وما أن تجاوزت بالوكا هذه البدايات الصعبة حتّى اتّخذت مدرستها أبعادًا جديدة ؛ فبعد أن كانت مدرستها مدرسة خاصّة أصبحت مدرسة حكومية ذات بناء أكبر ، وعدد يتزايد باستمرار من الطلبة والمعلّمين . وصارت مهمتها رفع مستوى تعليم الرقص وتشكيله على نحو مستمرّ ، بحيث يناسب حاجات الرقص . وقادت بالوكا هذا التطوّر سنين طويلة ، مضفية عليه من شخصيتها القدوة ، مصاحبة إيّاه حتّى وفاتها بالرأي والعمل . ورغم كلّ الآراء المخالفة الّتي زعمت أنّ الرقص الحديث آيل إلى الموت ، فقد ردّت بالوكا هذه المزاعم بأنّ مُثُلها في تعليم الناشئة من الراقصين من خلال وسائل الرقص الفنّي الحديث هي قيم الرقص مستقبلاً أيضًا ، وما فروع تعليم الرقص كافّة الممثّلة في الهيئة التدريسية في المدرسة إلا جزء من هذا الفهم . وتأكّدت قناعة بالوكا هذه من خلال المستوى الرفيع لخريجي المدرسة الّذين عملوا راقصين منفردين ، أو مصمّمين لرقصات ، أو معلّمين في أفضل المؤسّسات ، وما تبع ذلك من ارتفاع شأن المدرسة وسمعتها ، فصارت المدرسة إحدى معاهد الرقص في ألمانيا الأكثر أهمية . وكانت الدورات الصيفية العالمية الّتي عقدت فيها إبان المواجهة بين الشرق والغرب جسر لقاء يتحقّق عن طريق الرقص .
وكان من نتائج هذه اللقاءات أن عملت بالوكا أستاذة زائرة في السويد وسويسرا ، وفي هذا تنوية بالأهمية الدولية لعمل حياتها راقصة ومعلّمة . ولقي عملها تقديرًا على مستوى آخر ؛ فقد حازت لقب الأستاذية ، والجائزة الوطنية للعلم والفنّ ، وجائزة الرقص الألماني ، وحازت ، قبل وفاتها بأشهر قليلة ، صليب الاستحقاق الاتّحادي .
وقال بنغت هيغر (20) ، مدير مدرسة الرقص الحكومية في ستوكهولم ، عن رقص بالوكا : «... أثّرت بالوكا في فنّ الرقص في وسط أوروبا تأثيرًا كبيرًا ، وهي الصلة الحيّة بين التراث والمعاصرة ، ... وهي تصل القديم ، وفي الوقت نفسه مصدر إلهام للمستقبل .

(18) Ursula Kasics-Krause (19) Ruth Berghaus

(20) Bengt Häger

... وينتشر فنّها اليوم كما كان سابقًا عن طريق التلاميذ الّذين يقصدون الدورات الصيفية في مدرستها من كلّ البلاد» .

وحتّى عندما بلغت بالوكا التسعين كانت تدرّس أحيانًا في مدرستها ، وكانت تلهم الصغار من الراقصين خاصّة خطواتهم الأولى في مسيرتهم في فنّ الرقص .

وكانت بالوكا تعوّل في تعليمها على بناء شخصية الراقص ، بحيث تكون ذات جوانب فنّية متعدّدة متّصلة بالرقص ، وبحيث تُدعم هذه الشخصية بصورة خاصّة من خلال الارتجال في الرقص . وكانت تطلب من تلاميذها أن يرقصوا فيعبّر رقصهم أوّل ما يعبّر عن الصدق والبساطة ، والطبيعية ، وكان نداؤها إليهم دائمًا أن يكون لديهم شجاعة تدفعهم إلى تجريب الجديد .

وطبعت هذه المبادئ الفنّية التربوية شخصية المدرسة بطابعها إلى حدّ بعيد ، ولم يتغيّر ذلك حتّى عندما تغيّرت طبيعة التدريس في المدرسة ، إذ صار يدرّس فيها ، إلى جانب الرقص الفنّي الحديث ، الرقص الكلاسيكي .

وبقيت مبادئ بالوكا هذه حاضرة في المدرسة دائمًا ، فجاء في رسالة تصف ذلك أرسلتها المدرسة إليها محيّية إيّاها بمناسبة عيد ميلادها الخامس والثمانين : «نحن نعدّ مبادئك مبادئنا ، ومدرستك غدت مدرستنا ، ونحن عازمون على اتّباع مبادئك . ومدرسة بالوكا اليوم غيرها الأمس ، والمدرسة غدًا تخالف مدرسة اليوم ، لكنّها تسير دائمًا على هديك» .

وهذا كان هاجسنا يوم 31 مارس ، يوم ودّعنا بالوكا في أوبرا سمبر ، أن نعمل ، مهما تغيّرت الظروف ، حسب مبادئها خدمة للأجيال القادمة من الراقصين .



غريت بالوكا ، وهي في التاسعة والثمانين تعلّم في مدرستها للرقص بمدينة درسدن

أبونا جميعًا ، بول سيزان

ياسمينة أمقران

نُظّم في ربيع 1993 معرض للرسّام سيزان بمدينة توبنغن يُعَدّ أكبر المعارض لهذا الرسّام وأهمّها من بعد معرضه الكبير الذي انعقد بباريس في عام 1936 . وقد زار معرض توبنغن في خلال خمسة عشر أسبوعا أكثر من أربعمائة ألف زائر ؛ وبلغت مدّة الانتظار أمام مبنى العرض خمس ساعات في بعض الأوقات . فما هو سبب هذا الاهتمام الكبير بأعمال سيزان؟

ما أحسب أنّ فنّانًا كبيرًا أو مدرسة فنّية مهمّة من المدارس الحديثة إلا وتأثرت بسيزان ، وعبّر براك (1) وفيرناند ليجيه (2) ، وجاك فيلو (3) في كتاب أُصدر في ذكراه عام 1953 عن ذلك بقولهم : «نحن جميعًا نشأنا عنه» . وتقرّ أجيال الرسّامين جميعًا الّتي تلت سيزان بأنّه أب للفنّ الحديث . وليس يرجع الأثر الواسع المتميّز الّذي تركه سيزان إلى ما أتى به من تجديدات في طرق الرسم فحسب ، على ما لذلك من أهمية ، بل يرجع ، في المحلّ الأوّل إلى أنّه كان أهمّ شخصية في فترة جديدة في التفكير والشعور ، فخلال حياته حدث تغيير أساسي في نظرة الإنسان إلى العالم وإلى الواقع . وأثرُ سيزان في الفنّانين فرادى ، وفي الحركات الفنّية ، كالرمزية ، والفوفية ، والتكعيبية ، والتعبيرية غير صادر بالضرورة عن فهم سيزان للأشياء وتصوّره إياها ، وأهميته غير ناشئة عمّا تركه من أثر في هذه الحركات ، فهو تجاوز مراحله هو والمراحل الّتي تلته ليقف في تاريخ الحركة الفنّية فردًا كاملاً بوصفه أحد عمالقة الرسم الأوروبي .

ولد سيزان في التاسع عشر من يناير عام 1839 في مدينة إكس أن بروفانس (4) ابنًا وحيدًا لأب متسلّط وأم ترعى ابنها رعاية مبالغًا فيها . ونشأ سيزان في هذه المدينة الظليلة ، وهي عاصمة قديمة لمقاطعة في جنوب فرنسا . وكان أبوه طموحًا ، استطاع أن يصبح بجدّه من مالكي المصارف بعد أن كان صانع قبعات ، وأراد لابنه أن يعمل في مصرف العائلة ، فأرسله إلى مدرسة داخلية مشهورة ذات اتّجاه إنساني وديني ، قضى فيها بول من عامه الثالث عشر حتّى التاسع عشر . وكان سيزان تلميذًا جيّدًا ، وإن لم يكن متفوقًا . وكان ينظم الشعر باللاتينية والفرنسية ، وما بقي من ذلك إلا أقلّه . وظلّ حياته كلّها قارئًا مهتمًا بالآداب الكلاسيكية ، وبقي قادرًا حتّى نهاية حياته على ترداد صفحات كاملة منها غيبًا .

وبدأ اهتمام سيزان بالرسم مبكرًا ، لكنّه كان ، فيما يبدو ، غير موهوب موهبة خاصّة ، فالجوائز السنوية الّتي كانت توزّعها المدرسة في مجال الرسم ما آلت يومًا إليه . وفي عام 1857 حازها أعزّ أصدقائه ، إميل زولا . وكانت صداقته لزولا من أسباب الخلاف بينه وبين أبيه ؛ فقد كان أبوه يرى فيها سببًا «للأفكار غير الصحيحة» الّتي تصيب ابنه ، كما كان يقول . وكان كلاهما تعرّف إلى الآخر في المدرسة في إكس ، عندما كان سيزان في الثالثة عشرة ، وجمع بينهما اهتمام شديد بالأدب والفنّ ، وازدراء لطابع إكس المتّسمة به المدن الصغيرة عادة . وكانا يتجوّلان في الريف ، ويسبحان في نهر قرب المدينة ، وينظمان أبياتًا رومانسية . وكتب زولا مشيرًا إلى تلك الأيام : «كنّا نبحث عن غنى القلب والروح» . وكان كلاهما يحسّ أنّه سيصبح شاعرًا .

وبعد أدائه امتحاناته في خريف عام 1858 دخل بول كلّية

(1) Braque (2) Fernand Léger (3) Jacques Villon
(4) Aix-en-Provence

الحقوق في الجامعة في إكس نازلاً عند رغبة والده في ذلك، ودرس فيها سنتين راغمًا. ويبدو أنّه حزم أمره خلال هذه الفترة، بعد تردّد، أن يصبح رسّامًا. ولسنا ندري لِمَ لَمْ يقرّر أن يصبح كاتبًا، فهو كان يحسّ نفسه طوال صباه أديبًا. وكان زولا يرى أنّ سيزان أفضلهما شعرًا؛ إذ قال: «لعلّ أبياتي أصوب من أبياتك نظمًا، لكنّ أبياتك، دون ريب، أشعر وأصدق، فشعركَ يصدر عن القلب، وشعري عن العقل». ولعلّ سيزان أراد بقراره هذا أن يتجنّب منافسة صديقه الّذي كان دخل حياة الأدب. وكان زولا رحل إلى باريس عام 1858، وألحّ على سيزان أن يترك بيت أهله ويرحل هو أيضًا إلى باريس ليدرس الرسم فيها.

وفي ربيع عام 1861 استجاب والد سيزان على نحو مفاجئ لرغبته، فسمح له بترك دراسة الحقوق، وأن يرحل إلى باريس لدراسة الرسم.

وكانت الحياة في العاصمة بلغت الذروة في الجمال، والتنوّع، والفخامة، ولكنْ، رغم بهاء هذا الرخاء المادي، فقد انتشرت في المدينة، شيئاً فشيئاً، فلسفة متشائمة واشتدت؛ فالطبقة البرجوازية كانت تزداد ثراء، وطبقة البروليتاريا تزداد فقرًا، وكانت الحرّيات مقيّدة شأنها دائمًا، وفساد النظام والفضائح المالية ما كانت تخفى على أحد.

في هذا الجوّ المتغيّر وغير الواضح بدأ سيزان والناشئة من الانطباعيين عملهم الفنّي. وكانت الثورة الفرنسية غيّرت الفنّ في فرنسا تغييرًا عميقًا فِعلها في الجوانب الاجتماعية كلّها، وانبتّت التقاليد الفنّية انبتاتًا، فلم يجتمع الرسّامون في القرن التاسع عشر على مذهب واحد. وإنّما كان الروكوكو ذو الرونق انزاح قبل الثورة الفرنسية، وأفسح المجال لحركة كلاسيكية جديدة، ورسم الفنّانون الكلاسيكيون الجدد مشاهد كلاسيكية جاعلين إيّاها أطرًا لأحداث معاصرة، لكنّهم، على أيّة حال، نادرًا ما تناولوا مواضيع من عصرهم. وكان الرسم الكلاسيكي المجدّد يعتمد، في المحلّ الأوّل، على الخطوط دون الألوان، ولأنغريه (5) في هذا المجال قول مشهور، وهو أنّ «الدخان نفسه يجب أن يرسم بالخطوط»، وما كان يرى في الألوان إلا «زينة نافلة لفنّ الرسم». واستقرّ الأمر بالفنّانين الكلاسيكيين الجدد إلى اتّخاذ أسلوب مقلّد لا يُخرج عليه، وصفه أحد النقّاد عام 1848 مقرّعًا بأنّه «تقليد دقيق لتفاصيل لا أهمّيّة لها. وكان جمهور الرسم آنذاك يطلب خداعًا للنظر: أزهارًا دقيقة التقليد حتّى أنّ الرائحة تكاد تفوح منها، وفاكهة يكاد المطالع يحسّ طعمها لقربها من الأصل في شكلها، وكان للجمهور في لوحات الكلاسيكيين الجدد ما طلب.

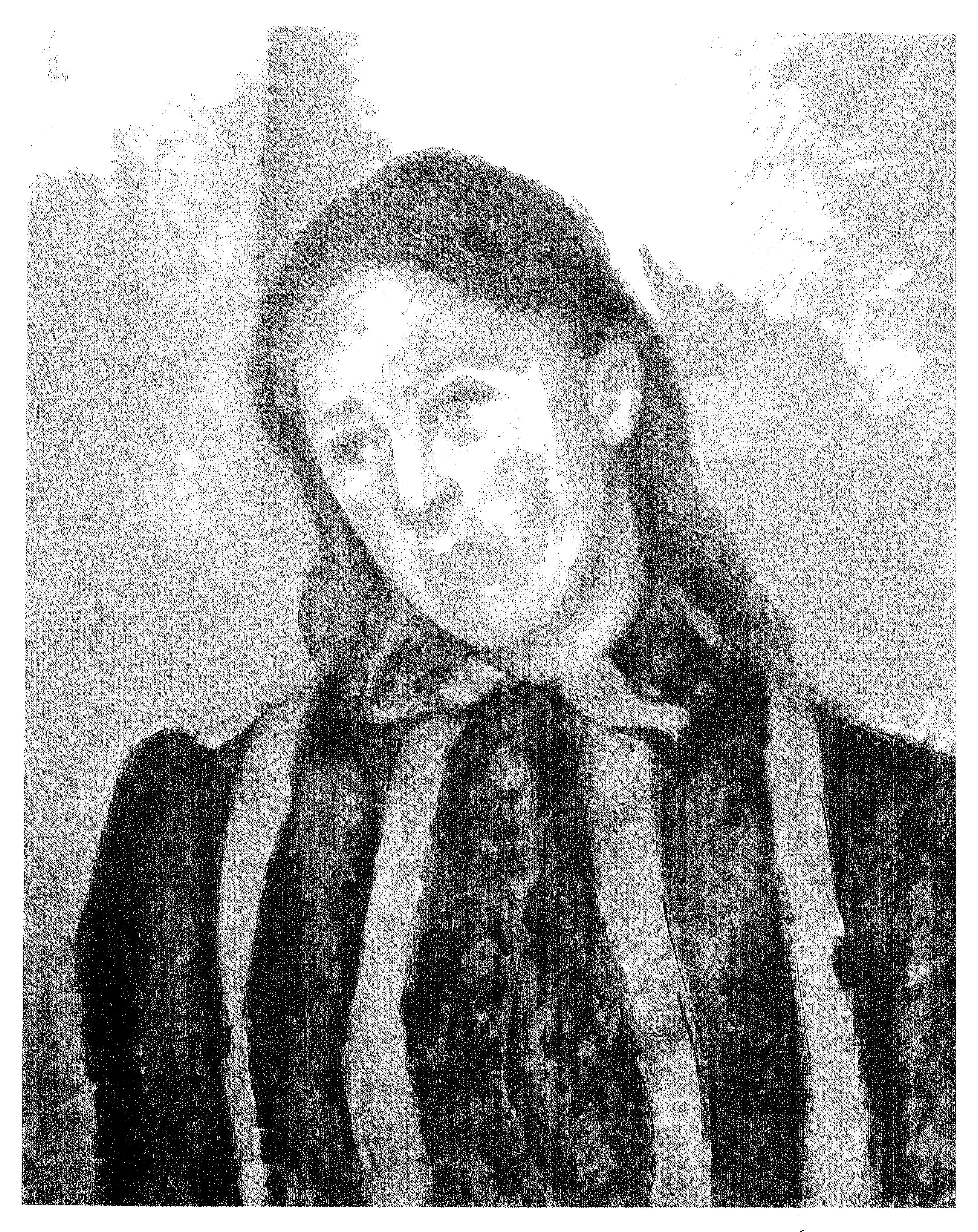
وانتشر الاتّجاه الكلاسيكي الجديد في فنّ الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، لكنّ كثيرين بدءوا ينتقدون هذا الاتّجاه تدريجيًا حتّى ظهر في الربع الثاني من القرن التاسع عشر ردّ فعل رومانسي جعل الفرد لا المجتمع موضع اهتمام الفنّ، وقدّم مشاعر الفنّان وشخصيته على شكل العمل الفنّي الّذي ينجزه، وجعل لهما الوزن الأكبر في العملية الفنّية. ومع مضي القرن التاسع عشر بان قصور المواضيع التاريخية، والأسطورية، والرمزية للفنّ التقليدي عن التعبير عن قرن هزّته الثورات الصناعية والسياسية، وإنّما كان ذلك من مهمّة الحركة الّتي عُرفت باسم «الواقعية». وزعم الواقعيون أنّ الفنّ يمكن أن يتناول أيّ موضوع، وأنّه لا يوجد شيء أجمل من سواه أو أهمّ، ولكنّهم اهتمّوا، مع ذلك، بالمواضيع المعاصرة عادة.

فلما رحل سيزان إلى باريس عام 1861 ليدرس الفنّ فيها كانت تسيطر على ميدان الرسم في فرنسا منذ أعوام قليلة هذه التيارات الثلاثة: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. وزاد الأمر تعقيدًا أنّ البرجوازية دعمت الفنّ على نحو ما سبق له مثيل، ولكنّها في الوقت نفسه فرضت وصايتها عليه.

وقدّر الرعاة الجدد للفنّ ومحبّوه الأعمال الفنّية باعتبارها رمزًا لنجاحهم المالي، ولكنّهم كانوا، في أغلب الأحوال، جاهلين تمامًا في المسائل الفنّية، ويتّخذون مواقف عدائية من كلّ ما لا يفهمونه. وكانت تروق لهم خاصّة اللوحات التاريخية الكبيرة. وكانت أكاديمية الفنون الجميلة تحدّد الرأي الفنّي الرسمي، وكان من أعضائها أكثر الفنّانين نجاحًا من الناحية المالية، وكان أكثرهم درس وتدرّب على الأسلوب الكلاسيكي الجديد، أو على أسلوب رومانسي مائع. وكانت الأكاديمية تقرّر، كذلك، أيّ الأعمال الفنّية تشتري الدولة، ومَن تكلّف الحكومة برسم اللوحات الجدارية، ومَن يُقبل في الكلّية التابعة للأكاديمية، وهو أمر ذو أهمّيّة بالغة. فمَن كان يجرؤ على رفض الأسلوب الفنّي المحمي رسميًا كان عليه أن ينتظر الذمّ وضيق ذات اليد.

وفي أبريل من عام 1861 رحل سيزان إلى باريس، ونزل غرفة

(5) Ingres



بول سيزان، مادام سيزان مسدولة الشعر
(1890-1892)، زيت على كتّان،
61,9 x 50,8 cm



بول سيزان ، الصبيّ ذو الصدرية الحمراء
(1888-1890) ، زيت على كتّان ،
40 x 64,5 cm

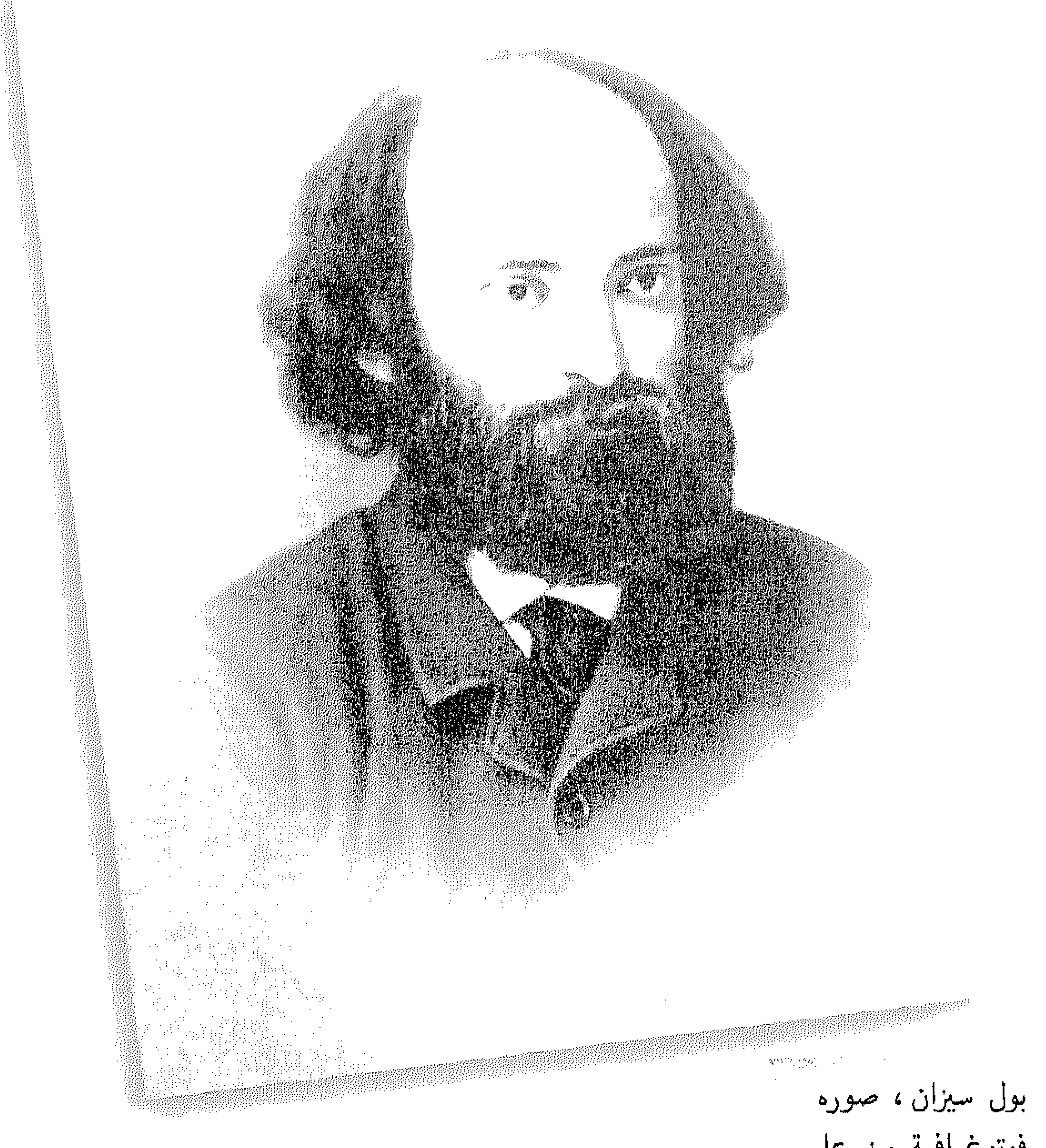
مؤنّثة غير بعيد عن زولا . وصار يتردّد على مرسم اسمه آتيليه سويس (6) ، وهو استوديو يقدّم للفنّانين الأشياء لترسم دون أيّة تعليمات أو شروح . فضى سيزان هناك يستعدّ لامتحان القبول في كلّية الفنون الجميلة . ويتذكّره زملاؤه في ذلك المرسم بلهجته الريفية الثقيلة ، وأخلاقه الجلفة ، وإقباله التامّ على العمل ، وحساسيته من كلّ شكل من أشكال النقد .

وفي أيامه الأولى في باريس زار سيزان المعرض السنوي المقام في أكاديمية الفنون الجميلة ذات النفوذ والسطوة ، وأعجب باللوحات الشهيرة المعروضة هناك إعجابًا فائقًا ، لكنّ ذوقه الفنّي ما لبث أن تغيّر بسبب اتّصاله بالفنّانين في آتيليه سويس ، فقد أثّر أحدهم فيما يبدو ، وكان من إكس كذلك ، في جعل سيزان ينصرف عن الأسلوب الّذي ارتضته الأكاديمية ؛ إذ اصطحبه إلى اللوفر ، وأراه لوحات الفنّانين الكبار القدماء المعروضة هناك . فبدأت بذلك عند سيزان مرحلة من التعلّم ما انتهت إلا عند وفاته ؛ إذ ظلّ يأخذ عن كبار الفنّانين القدماء دائمًا ، ويزور اللوفر ليعمل مخطّطات ومسوّدات للوحاته بحسب ما يراه هناك من لوحات كبار فنّاني البندقية مثل روبان ، وميخائيل أنجلو ، وسواهما . وكتب سيزان في أواخر حياته : «إنّ اللوفر هو الكتاب نتعلّم منه القراءة» .

ولم يكن سيزان ممّن تنضج مواهبهم مبكرًا ، ولا بدّ أنّه تألّم إذ استبان أنّ الفنّانين في آتيليه سويس أكثر معرفة منه بالفنّ ، وأمهر في تقنياته ، فأصابه تخلّفه عنهم بالشعور بالأسى ، فما لبث أن عاد إلى إكس بعد خمسة أشهر . ورأى زولا صديقه راحلاً ، ونفسُه حائرة بين التسليم والأسف . وكان يصرّح في مجالس خاصّة برأيه في الأمر ، وهو رأي ما انفكّ يردّده حتّى كان في ذلك انبتات العلاقة بينه وبين سيزان : «لعلّ بول يملك عبقرية الرسّام ، لكنْ ، لن يكون له يومًا عبقرية أن يكون رسّامًا ؛ إذ أنّ أقلّ العوائق شأنًا يجعله يقنط» .

وبقي سيزان في إكس سنة ، ونزل على رغبة أبيه ، فعمل في مصرف الأسرة ، لكنّه كان يمقت الحياة التجارية ، فدرس إلى جانب عمله في أكاديمية الرسم في إكس . وأدرك الأب أخيرًا أنّ بول ليس يصلح للعمل في المصارف ، فكفّ ، كارهًا ، عن التفكير في جعل ابنه وريثًا له في إدارة العمل ، وسمح له بالعودة إلى باريس .

(6) Atelier Suisse



بول سيزان ، صوره فوتوغرافية من عام 1875

وعاد سيزان يتردّد على آتيليه سويس بعد أن استقرّ في باريس ، يصله من أبيه مبلغ محدود من المال ، لا يفي إلا بمتطلّبات العيش ودراسة الرسم . وألحّ عليه أبوه أن يحاول دخول كلّية الفنون الجميلة ثانية ، ففعل . وإذا ما نظرنا في اللوحات القليلة الّتي بقيت لنا من هذه الفترة ، وجدنا حكم لجنة القبول عادلاً تمامًا ؛ إذ قضت أنّ سيزان يرسم بطريقة «ثورية» ، فرُفض طلب قبوله ، وهو أمر لم ييتئس له سيزان ؛ إذ كانت الأكاديمية فقدت حينها كلّ اعتبارها عنده ، بل وذهب إلى أبعد من ذلك ، فحتّى التدرّب على الرسم في آتيليه سويس الّذي يتّبع الأسلوب الكلاسيكي اتّباعًا دقيقًا ما عاد يرضي نفسه المستطلعة القلقة ، فبدأ برسم لوحات ابتدعها خياله ابتداعًا كلّيًا ، تعجّ بصور العنف ، والجنس ، والموت . فتدلّ مسوّدة لجثة ، وهي جزء من لوحة أعدّت فيما بعد بعنوان «الجنازة» على مشاعره المريضة الّتي عبّر عنها بتخطيط جريء بقلم رصاص عريض ، أبرزت بخطوطها المستقيمة تصلّب الجسد عند الموت . وفي المشهد المخيف «إغراء القديس أنطونيوس» استخدم سيزان الألوان بكثرة غير حريص على القيود المراعاة عادة في الرسم ، وحذف ، غير مبال ، كلّ التفاصيل التقليدية من اللوحة . ولم تطغ

مشاهد العنف والخوف على كلّ أعمال سيزان المبكّرة ، وهذا يشهد على محاولته كبح جماح خياله المحموم . ومن أمثلة أعماله الّتي تخلو ممّا ذكرنا مجموعة من رسوم الأشخاص كان رسمها أثناء زياراته إلى إكس .

وكان سيزان يتوق إلى الشهرة ، وكان يرسم بنشاط عنيف لينالها ، لكنّه بدا ، من جهة أخرى ، كمن يردّ الشهرة متشنجًا ، فوصف مرّة المحكّمين في معرض الأكاديمية بأنّهم «بلهاء ، وأنغال ، وخصيان» ، وقال لبيسارو (7) إنّه سيجعل وجه المعهد يحتقن بالدماء غضبًا ويأسًا . وليصل إلى ذلك أسمى لوحاته أسماء فاضحة ، من مثل «المرأة ذات البرغوث» ، وسلّمها في آخر ساعة من آخر يوم لتسليم اللوحات . ومدفوعًا بهذين الدافعين المتناقضين ، كان سيزان يقدّم للمعرض لوحاته سنويًا ما بين عامي 1865 و 1870 ، فرُفضت ، طبعًا ، جميعها . وقال أحد المحكّمين في المعرض مرّة : «إنّ أعمال سيزان تبدو كما لو كانت رسمت بمسدس» . وجاءت صحيفة باريسية بكاركاتير يُظهر سيزان معلّمًا وقدوة «لكلّ من رسم بسكين ، وفرشاة دهان ، ومكنسة ، أو أيّ شيء آخر» .

وجاء ردّ سيزان على تهكّم النقّاد وسخرية الجمهور ، وعلى ما نشأ عن ذلك من إحباط ، في عمل دؤوب . وكان يقول : «لا يوجد في العالم كلّه إلا رسام واحد : أنا وحسب» . وكان يغلق عليه بابه في مرسمه أسابيع ، ويرسم اللوحة تلو اللوحة بطاقة لاتنفد ، وكان يقول : «أنا لا أفرغ أبدًا ، أبدًا ، أبدًا» . وصار له مع الزمن أسلوب في الرسم خاصّ به ، تميّزت به لوحات المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة الّتي رسمها في سنيّه اللاحقة . وفي سعيه إلى هذا النضج في الرسم ، بدأ ، كما كتب أحد أصدقائه «في ضبط مزاجه ، وفرض سلطة العلم على نفسه» .

ولم يكن الرسم عند سيزان مجلبة للسرور ، بل كان إلزامًا ، فكان ، كما كتب لزولا ، يحسّ كلّ مساء «كآبة داكنة» ، وكان يكثر في رسائله من الحديث عن «فقدان الشعور» ، وعن «الخمول» . وليس أعجب حقيقة في شخصية هذا الرجل الخصب والمبدع إبداعًا شديدًا من ذلك التصوّر غير المعقول أنّه لا يجد أيّ اهتمام حقيقي بأيّ شيء ، فكتب مرّة إلى صديق له : «وتتّخذ الحياة عندي رتابة تزداد باستمرار تشبه رتابة القبر» . وكان يردّد أنّه «رسم ليجد ما يتسلّى به ، وأنّ الحياة فظيعة إلى حدّ بعيد» . ومع تقدّم سيزان في العمر ازداد ما نشأ عليه في أسرته من ضعف في الثقة في النفس ، وازدادت تصرفاته بعدًا عن القواعد الاجتماعية ، وازداد حقدًا على المجتمع ، أمّا مصادقته الآخرين لخير ما يقال فيها إنّها كانت عسيرة عليه . وبلغ سيزان الثلاثين قبل أن يقيم علاقة بامرأة ، واستمرّت علاقته بها ، واسمها هورتنس (8) ، حتّى آخر حياته ، وإن لم يقض معها إلا جزءًا قليلاً من حياته حتّى بعد أن تزوجها عام 1886 . وبعد أن تعرّف إليها بثلاثة أعوام أنجبت له طفلاً ، أسماه بول ، واعترف بأبوّته له ، وسجّله تحت اسمه في دوائر النفوس .

وكان سيزان يجد في الرسم خلاصه ، وكان العمل ، كما كان يزعم دائمًا في رسائله ، الشيء الوحيد القادر على إعطائه «إشباعًا روحيًا» دائمًا . وكان الرسم كذلك دواءه ممّا كان يحسّه من قلق وعدم ثقة . وكتب إلى أمه وقت كان رسمه يتعرّض إلى هجوم شديد : «شيئًا فشيئًا أحسّ أنّني أفوق الّذين حولي» .

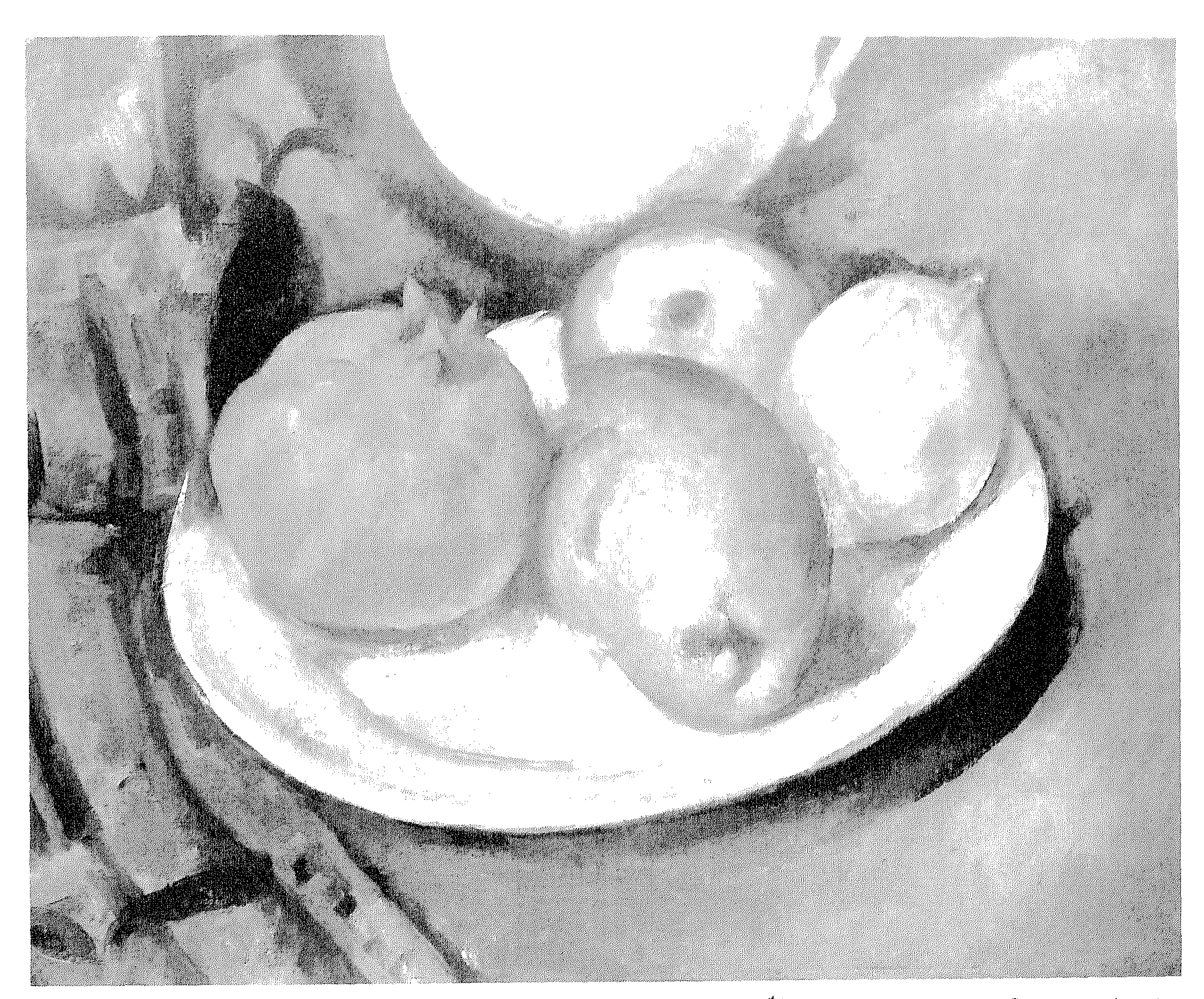
لكنّ فنّه نفسه كان هو الآخر مصدر قلق وهمّ له . فمع أنّه كان مؤمنًا بعبقريته إلا أنّه كان يخشى دائمًا ألا يستطيع التعبير عنها . فكان يتحدّث دائمًا عن العجز عن «تحقيق» رؤاه ، وكان له في كلّ لوحة جديدة يبدؤها تحدّ وأزمة . وكان إذا ما أحسّ أنّ عملاً أخفق ، وكثيرًا ما أحسّ ذلك ، مزّقه خائب الأمل غاضبًا ، وداسه . لكنّه كان ، على أيّة حال ، يقول في أحوال أخرى «لايقتل الإنسان نفسه بسبب لوحة لم توفّق ، بل يحاول الأمر من جديد» .

وفي يوليو من عام 1870 أعلنت الحكومة الفرنسية الحرب على بروسيا ، وأراد سيزان تجنّب القلاقل والتجنيد الإلزامي ، فغادر مع زوجته هورتنس باريس وقصد لايستاك (9) الّتي تبعد خمسة وعشرين كيلومترًا من إكس . وفي خريف 1871 عاد سيزان من منفاه الاختياري إلى باريس ليجد الانطباعية «تلوح في الأفق» . وكانت الحرب فرّقت أصحاب هذا الاتّجاه أيدي سبأ . وضاق سيزان بباريس ضيقًا شديدًا ، وصار قليل الصبر ، سريع الانفعال ، حتّى أنّه انصرف عن أقرب أصدقائه ، وصرفهم عنه . ولكنّه ما استطاع الانتقال إلى مدينته إكس واصطحاب ابنه بول معه ؛ إذ كان أبوه لايعرف عن هورتنس شيئًا .

فلمّا عرض عليه بيسارو أن يستضيفه ، وأن يعينه في الرسم

(7) Pissarro

(8) Hortense (9) L'Estaque



بول سيزان ، صورة ساكنة ، (1893-1894) ، زيت على كتّان ، 26,7 x 35,6 cm

قبل سيزان ممتنًا ، فأخذ هورتنس والطفل ورحل إلى بونتواس . ولعلّ بيسارو كان الشخص الوحيد الّذي كان له من سعة الصدر والصبر ما جعله يطيق مزاج سيزان الثائر ويطوّعه . وتحدّث سيزان بعد ذلك بسنوات عن «بيسارو المتواضع والهائل» بإجلال قائلاً «بيسارو كان لي مثل أب . . .» .

وتلقّى سيزان على يد بيسارو في الفترة ما بين 1872 وحتّى منتصف 1874 «تعليمه الأوّل والوحيد» ، ووصف بيسارو علاقة العمل بينهما في مرّة لاحقة ، فقال : «كنّا دائمًا معًا ، لكنّ كلاً منّا رسم ما هو أساسي فعلاً ، أي شعوره وحسب» . ولاءمت طبيعة بونتواس سيزان كثيرًا ، فهو كان يجد في العلاقات الاجتماعية حرجًا كبيرًا ، فَراقه جوّ بونتواس وطبيعتها الوادعة ، حيث كان يعمل مع بيسارو ، ويتجوّلان في الريف ، ويرسمان الطبيعة مباشرة . وحدث في هذه الفترة تحوّل في طريقة رسم سيزان ، فقد انصرف عن الرؤى الخيالية ليرسم مناظر طبيعية ومناظر الطبيعة الصامتة ، فصار يهتمّ أكثر بما تراه عيناه دون ما يتخيل . وساهم بيسارو في جعل سيزان يختار ألوانًا أوضح ، وأفتح ، وألحّ عليه بنبذ الألوان الأرضية الداكنة . ولم يقتصر أثر بيسارو في سيزان في أنّه دفعه إلى استخدام الألوان الفاتحة والمشعّة ، وإنّما شجّعه أيضًا على الإفادة من تقنية الألوان المكسورة ، وخطوط الفرشاة القصيرة الّتي استخدمها الانطباعيون . واتّخذ سيزان الطريقتين معدّلاً فيهما بعض التعديل . مع أنّه رجع أحيانًا إلى عاداته القديمة في رسم الألوان باستخدام سكين لوح الألوان ، أو



بول سيزان، صورة ساكنة، (1893-1894)، زيت على كتّان، 65,5 x 81,5 cm

فرشاة عريضة ليرسم بها الخطوط السريعة. لكنّه، مع ذلك، بدأ يفضّل خطوط الفرشاة القصيرة الّتي تكاد تصبح، فيما بعد، علامة مميّزة لأعماله. وطوّر بعدها طريقة أخرى في الرسم، وهي رسم ضربات بالفرشاة مستطيلة متساوية حجمًا، ترسم في خطوط مائلة متوازية تبدأ من الجهة اليمنى في أعلى اللوحة وتنتهي في الجهة اليسرى من أسفل اللوحة، وتغطي اللوحة جميعها. ثمّ غيّر اتّجاه ضربات الفرشاة في اللوحات المختلفة، بل وفي أجزاء مختلفة من اللوحة نفسها أيضًا. وحرص على أن يكون لضربات الفرشاة في كلّ جزء من اللوحة أشكال متشابهة، وأن تتّبع الاتّجاه المتوازي نفسه اتّباعًا دقيقًا. وهذا الاطّراد في ضربات الفرشاة هو السبب في شكل لوحات سيزان الشبيه بالنسيج حتّى تكاد لوحاته تبدو منسوجة نسج السجاد، وينشأ عنه كذلك إحساس بحركة إيقاعية في اللوحة.

وعلى الرغم من أنّ سيزان اتّخذ تقنية الألوان المكسورة عن الانطباعيين، فلا يجوز بحال أن يُعدّ منهم، فقد استخدم هذه التقنية في المحلّ الأوّل لبناء الأشكال بدل حلها كما كان الانطباعيون يفعلون عادة. وما كان سيزان يتفهّم اهتمام الانطباعيين بالأثر العابر للضوء. وكان ينتقد فيهم أنّهم يكتفون بما يروه في سطح الجسم المرسوم، ولا يحاولون اختراقه. وأدرك بيسارو أنّ هذا الرسّام الّذي يرعاه سلك دربًا خاصًا، وكان يؤكّد أنّ سيزان «ذو قدرة على التخيّل فريدة».

وفي ربيع 1874 وفيما كان سيزان يستعدّ للرحيل عن بونتواس

والعودة إلى إكس أعدّ الانطباعيون معرضهم المشترك الأوّل في باريس. وعارض غير واحد من المشاركين في عرض لوحات سيزان مع لوحات الانطباعيين خشية أن تبعث أعماله الشعور بالصدمة لدى الجمهور الّذي كان يتّخذ منهم موقفًا عدائيًا. وكان يتوقّع أن يصدم من أعمالهم وحدها دون أعمال سيزان. لكنّ بيسارو أصرّ على إشراك سيزان في المعرض، ولم يحظ أيّ من المشاركين برضى النقّاد، لكنّ أعمال سيزان أغضبتهم غضبًا شديدًا، فقال أحد النقّاد فيه «مجنون يرسم تحت تأثير السكر». ويدلّ هذا الحكم على مدى الرفض الّذي لقيته أعمال سيزان، والّذي قارب حدّ الهستريا، ودام طيلة حياة سيزان، بل وبعد وفاته أيضًا. وحتّى بعد عشرين عامًا من معرض الانطباعيين الثالث بقيت أعمال سيزان غير معروفة تقريبًا، بل واختفى هو أيضًا من الحياة العامّة. ومع أنّ سيزان نفسه غدا أكثر ثقة بنفسه، إلا أنّه بقي يحسّ بالاستياء لرفض الجمهور فنّه، وأوغل في عزلته المختارة سواء في إكس أو في باريس. وقال مرّة «أنا لا أفهم العالم، فاعتزلته». وكان من أثر ذلك أن حسب كثير من الناس، إن مر سيزان ببالهم، أنّه مات.

وخلال هذه السنين العديدة تنقّل سيزان من مكان إلى آخر تنقّل الهارب الّذي لايستقر، فما كان ينزل بلدًا أكثر من عام، إلا ما ندر، لكنّه في منفاه الاختياري هذا نضج وصار رسّامًا كبيرًا.

ويستطيع المهتمّ بفنّ سيزان أن يفهم لوحاته وطريقة رسمها إذا عرف السمات الّتي اشترطها الرسّام، إذ نضج، في طبيعة اللوحة وطريقة إنشائها. وطريقة سيزان في بدء الرسم تخالف طرق معاصريه مخالفة تامّة، فما كان يهتمّ، عند اختيار مواضيع الرسم، بهيئة الشيء المرسوم نفسه، ولا بما فيه من إثارة أو جمال، ولا بمحتواه الجنسي، وما كان يهتمّ كذلك بما يكمن في الشيء من أبعاد درامية، أو معان اجتماعية، أو مجازية. بل كان يرى في مواضيعه أشياء تدرك بالخيال، ينبغي أن تستخرج المعاني الخافية فيها. وعندما تتجلّى هذه المعاني للفنّان يستطيع أن يعبّر عن أعمق مشاعره. وهذان الشيئان، التجلي والتعبير الناشئ عنه، يبرّران حقّ الفنّان في الوجود.

وكان لموقف سيزان الفريد هذا من الفنّ نتائج مختلفة. إحداها، أنّ عملية الرسم عنده تُسبق بقدر غير يسير من النظر، فكان لابدّ لسيزان أن يرى الموضوع حتّى يستطيع رسمه، وطالما لم يجد النقطة الّتي يبدأ منها رسْم لوحته، لم يعن له ما يراه شيئاً، وظلّ ما يراه «منظرًا خلابًا» ليس أكثر، كما يتراءى «للسياح اليافعين في منطقة جبال الألب»، كما كتب سيزان إلى صديق له مرّة. وهذا ما قصده أيضًا عندما كتب إلى زولا قائلاً: «لدي هنا بعض المناظر الرائعة، ولكنْ، ليس فيها ما يُرسم».

وما كان العالم الخارجي عند سيزان في الرسم إلا نقطة ينطلق منها، مصدرًا يستقي منه المواد الّتي يبني منها لوحاته، وما كان سيزان يجد نفسه ملزمًا برسم الأشياء بحسب ما هي عليه في الواقع، لا في لونها ولا حتّى في شكلها، وأهمّ ما كان يعنيه هو صلة هذه الأشكال والألوان في الحيّز الّذي هي فيه، ورسم الطبيعة بصدق عنده هو نقل هذه العلاقة بالحيّز على وجهها الصحيح.

وكان سيزان يطلب إلى الرسّام «أن يرى في الطبيعة الأسطوانة، والكرة، والمخروط»، ولعلّ هذه أشهر عبارة في الفنّ المعاصر. وكان ينعت لوحاته بأنّها «تصاميم حسب الطبيعة»، بنيت من «مماثلات للطبيعة مجسّمة، ومن ألوان». ولايصل إلى هذه المماثلات حتّى يردّ الأشياء المرسومة إلى أبسط شكل لها، ويعفو عن كثير من التفاصيل ممّا تراه العين عادة في الأشياء. وينشأ عن هذا التبسيط للأشكال نوع من الاختزال الهندسي، ويؤدي إلى الأثر البنائي الّذي يجده الناظر في لوحات سيزان جميعها الّتي تعود إلى مرحلة نضجه رسامًا. ويعي الناظر هذه العناصر البنائية، ويرى في الوقت نفسه الأشياء الّتي كانت أساسًا لها، الّتي رسمت عنها؛ فالأمر كما لو أنّ الشكل ذا الخصائص المحدّدة انحلّ عن الغلاف الّذي كان يحيطه. وإذا ما مضى الرسّام خطوة أبعد في تبسيط الأشكال وصل إلى فنّ مجرّد، كما عرف في فترة لاحقة لدى التكعبيين.

ونعرض بعد لمفهوم آخر من مفاهيم سيزان في الرسم، مفهوم لا نعدّه اليوم غريبًا، لكنّه كان أيام سيزان مفهومًا ثوريًا في الرسم، وكان له أثر كبير في رسم سيزان، وفي الرسم في القرن العشرين عامّة، وفي التوجّه نحو التجريد خاصّة: يجب أن تكتسب اللوحة أهميتها من نفسها، وأن تَلزم نفسها، وتَلزم ثنائية البعد فيها. وبيان هذا القول: ليس يصحّ أن يقصد فنّ الرسم إلى إيهام الناظر في اللوحة أنّه إنّما ينظر من خلال نافذة إلى الطبيعة، بل أن يجعل الناظر يعي سطح اللوحة، والموضوع الّذي «يتحقّق» عليها. وكان من نتائج هذا التصوّر



بول سيزان ، البحر بالقرب من «ليستاك»
(1895–1898) ، زيت على كتّان ، 100 x 81 cm

في طريقة سيزان في الرسم أنّه رأى نفسه مضطرًا إلى نبذ طريقة المنظور المستقيم في الرسم الّتي تعتمد أسسًا رياضية، والّتي كانت طوّرت في القرن الخامس عشر. وتخلّى سيزان عن المقاييس الدقيقة للأبعاد، وجعل للأشياء في لوحاته حجمًا يناسب أهمّيتها في الرسم. وكان سيزان يعالج تتابع الألوان والأشكال في اللوحة جميعًا بشكل متساو، فيتّخذ بذلك كلّ جزء من اللوحة أهمّية تماثل أهمّية سائر الأجزاء. وأعطى لكلّ جزء من أجزاء اللوحة الدرجة نفسها من شدّة الضوء الّذي يسمى «الضوء الداخلي»، والّذي يبدو صادرًا عن اللوحة، وليس تكاد تكون له صلة بالموقع المفترض للشمس بوصفها مصدرًا للضوء. واعتمد سيزان في تحديد موضع الأشياء في اللوحة، وفي بعدها على ظاهرة لونية، وهي أنّ الألوان الباردة، الأزرق والأخضر، تتراجع، والألوان الحارّة، الأحمر، والأصفر، والبرتقالي تطغى. واعتمد كذلك على الأشكال المتداخل بعضها في بعض. إنّ أعجوبة «العمق المسطّح هذه، والّتي يسميها سيورات (10) «القدرة على تجويف السطح» مرجعها أنّ الناظر يرى السطح والعمق معًا. وكانت طريقة سيزان في فعل ذلك أنّه كان يستخدم الألوان بدرجات مختلفة، ويكرّرها في مواضع مختلفة من اللوحة، فيربط بذلك أشياء في مؤخّرة اللوحة بسواها في مقدمتها، فينشأ بذلك عند الناظر شعور بقربها وبعدها في آن.

وطوّر سيزان طرقًا أخرى ليصوّر فيها عالمه ذا الأبعاد الثلاثة على قماش الرسم ذي البعدين دون أن يخلّ بوحدة اللوحة. فعمد، في حلّ من حلوله كان له أثر بعيد في فنّ الرسم لدى الجيل اللاحق، إلى تعديل مستوى النظر المفترض إلى اللوحة بحيث أصبح الناظر يرى الشيء المرسوم في اللوحة من زاويتين أو ثلاث زوايا في آن. واتّخذ هذا الاختراع عن سيزان رسامون من مثل بيكاسو، وبراك، وماتيس (11)، وسواهم كثير عند رسمهم الأشياء والناس.

ورسْم سيزان كان رسمًا ذا قوّة كبيرة، ومتناقضات صريحة: فرح، ومليء مع ذلك بالتوتّر، أو كما قال سيزان نفسه، «تملأه بهجة مثيرة»، عقلاني، لكنّه يعجّ بالأحاسيس. ولعلّ سيزان كان من أكثر رسّامي عصره وعيًا وثقافة. وكانت الحركة غائبة تقريبًا عن رسمه، إذ هي تستدعي التحوّل، أو عملية الصيرورة، في حين كان أهمّ ما يسعى إليه

(10) Seurat (11) Matisse



بول سيزان (في الوسط) وكامي بيسارو (يمينا) في منطقة أنفيرس. الصورة من عام 1877

سيزان خلق عالم دائم تكون الأشياء فيه اتّخذت شكلها النهائي والأكمل.

وفي أبريل من عام 1886 تزوّج سيزان هورتنس، وبعد ذلك بستة أشهر توفّي أبوه، مخلفًا لابنه ذي السبعة وأربعين عامًا مالاً كثيرًا، جعله، لأوّل مرّة في حياته، مستقلاً ماليًا، فأبقى سيزان ثلث المال ودفع ثلثيه لزوجته الّتي رحلت مع ابنه بول الصغير إلى باريس، ولم تعش مع زوجها إلا لمامًا. وقبل زواجهما وبعده رسم سيزان أربعين لوحة لها، إذ كان يرسم دائمًا، إلى جانب المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة، رسومًا لأشخاص. لكنّ رسوم الأشخاص اتّسمت عنده بما اتّسم به كثير من لوحاته، أي بكونها غير عادية أبدًا، فكان في أكثرها خصيصة لا تغفل عنها العين، وهي أن الرسّام اهتمّ عند رسمه الأشخاص اهتمامًا قليلاً بإبراز خصائص أشكالهم حتّى أنّ هذه اللوحات لا تكاد تعدّ رسومًا لأشخاص.

وكان سيزان يسبّب الضيق لمن يرسمهم، إذ كان سريع الغضب، ويفترض في من يرسم أن يظلّ حينًا طويلاً بلا حراك، كما لو كان من الأشياء الّتي ترسم في لوحات الطبيعة الصامتة، فإذا ما تحرّك ليريح عضلاته المتشنّجة تذمّر سيزان قائلاً: «أوتتحرك التفاحة؟».

وهذا يفسّر سبب إكثاره من رسم هورتنس ، إذ كانت دائمًا غير منشغلة إلى جانب ما في طبعها من ثقل وهمود . ونادرًا ما رسم سيزان موديلات محترفين ، وإن كان أعجب بأحدهم إعجابًا خاصًا ، وهو ميخائيل أنجلو دي روزا الّذي رسمه سيزان أربع مرّات بألوان الزيت ومرّة بالألوان المائية ، وأسماها جميعًا «الصبي ذو الصديري الأحمر» ، وكانت جميعًا نشأت ، فيما يفترض ، في باريس في نحو عام 1890 ، وهي من أفضل لوحاته وأشهرها .

وجعل سيزان منذ بداية مسيرته الفنّية من همّه حلّ المشاكل الكثيرة المتّصلة برسم الأشخاص في المناظر الطبيعية . ولعلّ أفضل لوحاته في هذا المجال اللوحة المسمّاة «السابحون الكبار» ، وسبب هذه التسمية أنّها أكبر لوحة من مجموعة اللوحات الّتي خصصّت لهذا الموضوع ، فطولها متران وعشرة سنتمترات وعرضها متران وأربعون سنتمترًا . وكان سيزان عمل على هذه اللوحة سبع سنين ، وكان لم ينه العمل فيها عندما توفي عام 1906 ، ولكنّ هذا لايعني أنّ اللوحة لم تكن قد أنجزت ، وهي ، في الغالب ، أمتن لوحات «السباحين» بناء ، وأرقّها ألوانًا . والبناء الهندسي يضفي على اللوحة طابع العمارة ، وهو ما يميّز أفضل لوحات المناظر الطبيعية عند سيزان .

ومع بداية القرن الحالي أصبحت لوحات سيزان أكثر تحررًا وتجريدًا ، ولكنّه لم يع إلى أيّ حدّ من الكمال بلغ التناسق بين اللون وبناء اللوحة عنده ، فكان ينقد أعماله نقدًا لاينقطع ، واشتكى في رسالة له من أنّ «العمر والمرض كفيلان أن لا يتحقّق حلمه بالفنّ الّذي سعى عمره إليه» . وأصبح سيزان مع الزمن أكثر إلحاحًا على نفسه فيما يتّصل «بتحقيق» لوحاته . وذكر كثير من زوار مرسمه أنّ أرض المرسم كانت مغطاة بلوحات زيتية ومائية . ويقال إنّه أحرق عددًا من اللوحات على شرفة شاتو نوار ، عندما ترك غرفة كان استأجرها هناك .

وفي السنوات الأخيرة من حياته ابتعد سيزان عن معظم أصدقائه من الفنّانين الّذين كانت ما تزال له معهم صلات . ويبدو من الثابت أنّ شخصيته المضطربة أصلاً ساءت حالاً تمامًا في العقد الأخير من حياته . ووصفه ناقد التقاه في منتصف العقد الأخير من القرن الماضي بأنّه «عصبي بحيث أنّه لا يستطيع الجلوس هادئًا . وكان يضحك بصوت عال ، ثم ما يلبث أن يتجهم فجأة ، وحركاته المضطربة تكشف عن حساسية عالية . . .» . لكنّ هذا الناقد ، ككثيرين سواه ممن عرفوا سيزان رأوا فيه شخصًا متميّزًا : «كان المرء يعرف فورًا أنّ هذا الإنسان رجل متميّز» .

وفي أواخر عام 1895 حدث تغيير يسترعي الانتباه في نظرة النقّاد ، وبذلك النظرة العامّة ، إلى أهمية سيزان الفنّية . ففي ذلك الوقت نظّم أحد تجار الفنون في باريس معرضًا استرجاعيًا كبيرًا لأعمال سيزان ، وكان ذلك أوّل معرض يخصصّ لأعماله . وكان للمعرض أثر كبير ، إذ نبّه الجميع إلى أهمية هذا الفنّان بما فيهم منظمو هذا المعرض : رينوار ، ومونيه (12) ، وبيسارو ، وغولويين (13) . وكان سيزان أرسل من إكس مائة وخمسين لوحة غير ذات أطر لُفت معًا في لفافة . ومثّلت تلك اللوحات ما رسمه سيزان في أكثر من ربع قرن ، وكان أكثرها لم يعرض خارج مرسمه . واهتمّ المشتغلون بالفنّ ، والجمهور ، والصحافة بالمعرض اهتمامًا كبيرًا ، وأثنى أكثر النقّاد على سيزان ، بل إنّ بعضهم لم يخف إعجابه الشديد .

ولم تغيّر الشهرة المزدادة هوينًا من طريقة عيش سيزان إلا قليلاً ، ولعلّها جاءت متأخّرة فلم ترضه تمامًا . وكان يشقيه دائمًا إدراكه أنّ الزمن يمضي بسرعة ، وكثر حديثه عن معارفه الكثر الّذين ماتوا ، وكتب إلى ابنه بول شاكيًا : «كم من الذكريات غرقت في هاوية الزمان» .

وظلّ سيزان يقصد مرسمه صباح كلّ يوم حتّى يوم وفاته ، لم يمنعه من ذلك إصابته بمرض السكري ، ولا ما كان يصيبه من اكتئاب أحيانًا . وكان يقول : «لقد أقسمت أن أموت راسمًا ، حتّى لا أقع في ذلك الشلل المذلّ الّذي يهدد كبار السن من الرجال» . وفي الخامس عشر من أكتوبر عام 1906 سقط سيزان مريضًا ، بعدما فاجأه المطر عند عودته من بحثه اليومي عن مواضيع يرسمها .

وفي الثاني والعشرين من أكتوبر مات سيزان وهو في السابعة والستين بعد إصابته بالتهاب رئوي ، زاده مرض السكري صعوبة وتعقيدًا . في منتصف القرن التاسع عشر بدت المبادئ الّتي لا تتغيّر ، والثوابت الرياضية ، والحقائق الأبدية أقلّ ثباتًا وأبدية . ومع نهاية القرن أصبح يصعب رؤية الحقيقة من خلال مفاهيم العالم الخارجي المرئي وحدها ، كما عرفت هذه المفاهيم منذ عصر النهضة .

(12) Monet (13) Gaullaumin

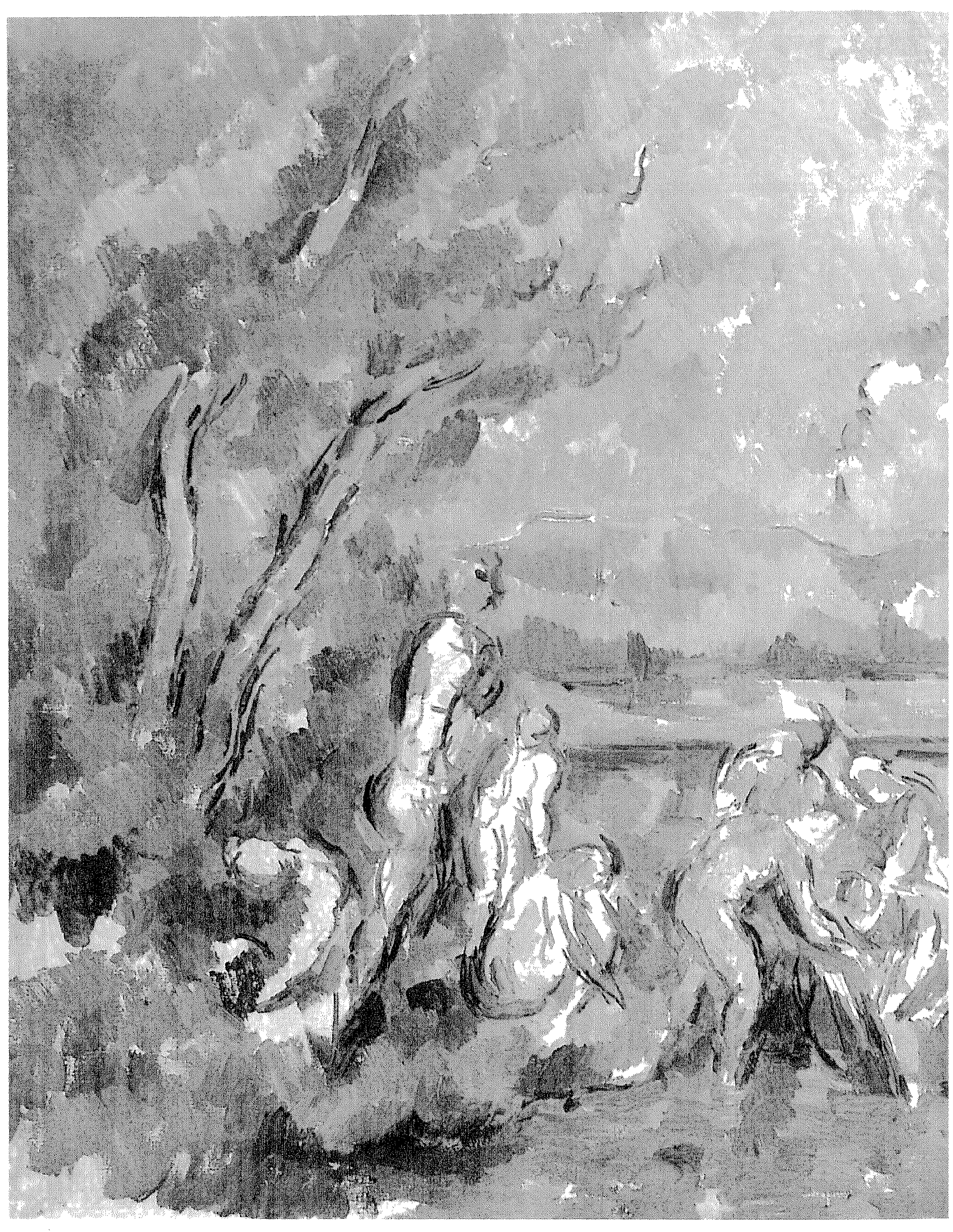


وكان لهذا التغيّر أثر كبير في مجالات الحياة العقلية كلّها . وفي مجال الرسم ، أدّى هذا التغيّر إلى الاتّجاه إلى الداخل ؛ فالشيء المرسوم ما عاد مهمًا ، وإنّما الأهمية للنحو الّذي يراه فيه الفنّان ويرسمه عليه . وقال مرّة هنري ماتيس : «سيزان عنصر أساسي في كلّ فنّان» . وهذا يفسّر تأثر كثير من الحركات الفنّية بسيزان على اختلافها ، وأنّه يبدو لنا اليوم فنّانًا معاصرًا . وإذا ما تأملنا تأكيد سيزان الدائم أنه إنّما كان يعمل بعيدًا عن تيار الرسم في عصره ، وأنّه سبق أوانه وضح لنا أنّ سيزان كان يدرك أنّ المستقبل سيكون للفنّان الذاتي النزعة . وليس البون بعيدًا بين سيزان وبين تلك النقطة الّتي صار فيها رسم الحدث الخلاّق موضوع الرسم الأوّل . وكان ماتيس ينطق بلسان أكثر الرسامين عندما نعت سيزان بأنه «أبونا كلنا» .

وكان العجيب في شهرة سيزان انتشارها السريع بعد وفاته . فبعد عام عرضت له تسع وسبعون لوحة مائية في معرض بيرنهايم - جون . وبعد ذلك بوقت قصير عرضت في صالون دي أوتومنه (14) في معرض تذكاري ثمان وأربعون لوحة . وكتبت دراسات عن أعماله ، ونشرت «ميركور دي فرانس» (15) مراسلاته مع إميل بيرنار . وخصّصت للوحاته أقسام واسعة في معرضي 1910 و1911 المختصين بمرحلة ما بعد الانطباعية في معرض غرافتون غاليريز (16) في لندن . وفي عام 1914 ظهر أوّل عمل لسيزان في اللوفر ، وفي عام 1920 اشترى اللوفر لأوّل مرّة عملاً من أعماله . وفي عام 1928 انتقلت مجموعة من لوحاته كانت في متحف لكسومبرغ ضمن مجموعة أكبر مهداة إلى ذلك المتحف إلى غرفة خاصّة في اللوفر .

وعندما صار يُنظر إلى سيزان على أنّه معلّم قديم بدل ثائر من ثوار الفنّ ارتفعت أسعار لوحاته باطّراد : فبيعت «الصبي ذو الصديري الأحمر» بستة وخمسين ألف مارك عام 1913 . وفي عام 1958 بيعت اللوحة نفسها عدّة مرّات ، وبلغ سعرها هذه المرّة ما يعادل 2,464,000 مارك . وكان هذا السعر أعلى سعر تباع به لوحة من لوحات الفنّ الحديث ، وكان أعلى بكثير مما دفع في أيّ لوحة في مزاد علني حتّى ذلك الوقت . وفي عام 1965 دفع مشتري «الصبي ذو الصديري الأحمر» مبلغًا يعادل 3,200,000 مارك لقاء لوحة «بيت الخريف» .

(14) Salon d'Automne (15) Mercure de France
(16) Grafton-Galleries



بول سيزان ، «السابحون الكبار» في
صيغتها الأولى (1904-1906)، زيت
على كتّان ، 73,5 x 92,5 cm

الغناء المهشّم

بمناسبة مرور مائة وخمسين عامًا على وفاة فريدريش هولدرلين

هيلين مكلينبورغر

في السابع عشر من شهر يونيو من عام 1843 مات فريدريش هولدرلين (1)، بعد أن كان أمضى الأعوام الستة والثلاثين الأخيرة من حياته في حجرة برج في بيت أحد النجارين بمدينة توبنغن (2)، وكان عُدّ مجنونًا، وفرضت عليه الوصاية.

وهولدرلين، شأنه شأن الشاعر نوفاليس (3) الّذي توفي صغيرًا، من الكتّاب الّذين صارت حياتهم وأعمالهم أسطورة تحكى. وأشعاره غريبة، منفردة، إذا ما قارنّاها بشعر الشعراء الكلاسيكيين، أو الرومانسيين، أو الياكوبانيين. وهي تترك في النفس أثرًا بما فيها من كثافة لغوية، وثراء في الأفكار والصور، وقوّة الرمز. ويعبّر شعره السياسي عن حساسية وأسى، وعن الأمل في استعادة الانسجام الإنساني والاجتماعي المدمّر. وهو لا يعمد إلى الدعاية السياسية الصاخبة، بل إلى التأثير من خلال عمق الشعور، والأخلاقية، والنزاهة السياسية، والإيماء اللغوي، والشكل الجمالي. وعندما يستخدم أنماطًا شعرية كلاسيكية متّسمة بالتّشدد شكلاً، فهو لايفعل ذلك من باب التقليد السطحي لأشكال تناقلها الشعراء، بل يعبّر بذلك عن ارتباطه بالعهود الكلاسيكية الّتي نظر هو إليها نظرة مثالية، وعن ارتباطه باستذكار تلك الفترة في القرن التاسع عشر. وحتّى في أعماله المتأخّرة الّتي تتميّز باتّباع الأنغام الأكثر تحررًا وانطلاقًا، تجد في تلك التسابيح وأغاني الأسى تعبيرًا عن الشوق إلى اليونان الضائعة. وكذلك تعبّر قصائد الطبيعة لديه عن الشوق إلى الاتّحاد المفقود بين الإنسان والطبيعة. أمّا تجربة التغريب المريرة، فهي الشعور الملحّ في أعماله جميعًا، وهو ما لم يكن معاصروه يحسّونه أو يقبلونه. وعندما ظهرت عام 1804 قصيدة «نصف الحياة» في فرانكفورت ومعها ثمان قصائد أخرى في ديوانه «أغاني الليل» سخر منه «البغيضون، والنقّاد الّذين يمثّلون المستوى المتوسط». «فأيّ إنسان فريد يستطيع فهم قصائد هولدرلين التسع حقّ له أن يعتدّ بنفسه، ووجب أن تُجعل له جائزة، حتّى ولو كان هولدرلين نفسه، فليس يثير السخط أكثر من الهراء مقرونًا بالخيلاء».

ولم تعرف أهمية هولدرلين إلا في القرن العشرين، وقدّرت أعماله ذات المضمون الإنساني السياسي حقّ قدرها. وكان ممّا أعاق تقبّل شعره أيضًا أنّ أكثر ما كتب، في الفترات المتأخرة خاصّة، كان في خط صعب القراءة. وسبب آخر أنّ قصائده معقّدة الكتابة، أشبه بمتاهة تنتثر فيها المقاطع الشعرية، والأسطر، والجمل، وأحيانًا كلمات مفردة، كتبت هذه جميعًا في أوقات مختلفة واحدتها إلى جانب الأخرى، بل وأحيانًا فوقها. وظلّ كثير ممّا كتب مجزوءًا لم يكتمل، حتّى أنّ المشتغلين بنشر أشعاره وقفوا أمام مهمّة لم يكادوا يجدوا لها حلاً.

لكنّ الاهتمام اليوم بهذا الشاعر المتوفّى قبل مائة وخمسين عامًا كبير. يدلّ على ذلك جمع من النشاطات أقيمت في ذكراه. وأوّلها أنّ أعماله الكاملة نُشرت في طبعتين جديدتين مختلفتين. فقد أصدرت كلّ من دار النشر دويتشه كلاسيكر فرلاغ (4) في فرانكفورت، ودار النشر كارل هانسر فرلاغ (5) في ميونيخ «الأعمال الكاملة والرسائل» لهولدرلين في ثلاثة مجلدات، وجاء صدورهما موافقًا للذكرى المائة والخمسين لوفاة هولدرلين، ويذكر أنّ المجلد الثاني من نشرة كارل هانسر

(1) Friedrich Hölderlin (2) Tübingen (3) Novalis

(4) Der Deutsche Klassiker-Verlag (5) Carl Hanser Verlag

لم يصدر بعد. والطبعتان صادرتان، على أيّة حال، عن فهمين مختلفين لنشر النصوص الأدبية؛ فناشر طبعة كلاسيكر فرلاغ، يوخن شميت (6)، المختصّ بالدراسات الألمانية من فرايبورغ، يتّبع نهج نشرة أعمال هولدرلين الّتي صدرت في شتوتغارت على يد بايسنر (7) وبيك (8) عام 1943. ويهدف هذا النهج إلى تقديم النصوص في صورتها النهائية، لكنّه لايغفل في ذلك تتبّع السبل الّتي تطوّر فيها النصّ في شتّى مراحله، لينفذ إلى العمل نفاذًا جديدًا أصيلاً. والعمل لدى شميت، كما لدى طبعة شتوتغارت، يقدّم للقارئ نصًّا «نقيًّا»، لا إضافات فيه، ولا كلام بين أقواس، بل نصّا كاملا نهائيا، يقدّم للقارئ بغية النظر فيه وفهمه. فلا بدّ لقارئ هذه النشرة من الاعتماد على قدرة المحقّق في النظر في النصوص، وهو محقّق خَبِر أعمال هولدرلين، في كل حال، خبرة طويلة. أمّا ميخائيل كناوب، (9) محرّر نشرة دار هانسر، فيأخذ بمنهج نشرة فرانكفورت الّتي أصدرها ساتلر (10) في عام 1975، وما تلاه. ويعزف أصحاب هذا الاتّجاه عن تقديم النصوص في صورتها النهائية المثالية، بل يتابعون النصوص في مخطوطاتها الأولى منذ أوّل مسودة لها حتّى آخر تعديل فيها، ثم يقدّمون للقارئ هذه المراحل على هيئة مخطوطات مطبوعة، فكأنّما يتيحون للقارئ «أن ينظر في ورشة تأمّل الشاعر». ويرى ساتلر أنّ هذه «المتاهات» الّتي نحسّها عندما ندرس ما كتبه هولدرلين، ذات نظام، وأنّ الشاعر تعمّدها. وهو يقول أيضًا: «حاكم هولدرلين نفسه وصحّحها، وهشّم أعزّ ما ملك، وهو الغناء، ففعل مثلما فعل النبي يرميا في الكتاب المقدس إذ كسر وعاء الفخار حتّى لا يستخدم ذاك المقدس بعدها». و«تمُثّل القصائد مهشّمة، بحيث تجتمع عناصر الجمل، أجزاء الغناء، (مقطّعة، ملقاة فوق بعضها بعضًا)، ويكون الأمر جميعه (كما ساحة القتال). ولكنْ، في هذا التدمير (تكمن) حقيقة حبة العنب الّتي إذا ما قطفت، وعصرت، استُخرج منها نبيذ الأمل، عندما يمكن تمثّل معناها، وعندما تنمو بذار الجمل الّتي بذرت جانبًا، وعندما يكفّ القضاء في التفكير الّذي يضرم أنانية الأفراد العنيدة، و(غضب الدولة القديمة)، مجدّدًا إياها مرّة بعد مرّة». فأكثر ما يهمّ كناوب في نشره لأعمال هولدرلين هو الوصول إلى أقرب هيئة كان عليها النصّ الأصلي، لذا تجده أحيانًا يضيف في النشرة الّتي أصدرها أطرافًا من النصوص لم تكتمل أو إضافات إلى نصوص. فأورد، مثلاً، القصيدة القوية «خبز وخمر» مرّتين على عمودين متقابلين، فيهما الصياغة الأولى والصياغة المتأخّرة للقصيدة نفسها؛ إذ كان هولدرلين أعاد النظر في القصيدة بعد أن كان كتبها بسنوات، فجعل التعديلات بين الأبيات السبعين للقصيدة الأولى، فنشأت بذلك قصيدة جديدة.

ثم إنّ الطبعتين تفترقان في وجه آخر مهم. كان بايسنر أوّل من عمد على نحو مطّرد إلى نشر أعمال هولدرلين مستخدمًا طريقة هولدرلين نفسه في التهجئة، وهذه الطريقة تختلف عن التهجئة المألوفة لأنّها، من ناحية، كتبت في عهد لم تكن طرق ثابتة موحّدة للتهجئة الألمانية اعتمدت فيه بعد، ولأنّ هولدرلين نفسه كان يكتب بطريقة خاصة به، فترك كناوب النصوص مكتوبة على حالها الأصيل. لكنّ شميت، وإن كان تتلمذ لبايسنر، اضطرّ إلى اتّباع منهج دار النشر كلاسيكر



هولدرلين في عام 1786،
صورة بقلم الرصاص مظلّلة

(6) Jochen Schmidt (7) Beißner (8) Beck (9) Michael Knaupp (10) D.E. Sattler

فرلاغ الّتي تعمد إلى صبغ النصوص بصبغة حديثة .
وهاتان الطبعتان الجديدتان لأعمال هولدرلين تتنافسان اليوم على كسب القراء ، وإن كانت الواحدة منهما ، في حقيقة الأمر ، تكمّل الأخرى .
ولم يقتصر الاهتمام بالذكرى المائة بعد الخمسين لوفاة هذا الشاعر الّذي لم يُفهم على دور النشر ، وإنّما لقيت هذه المناسبة اهتمامًا كذلك لدى بعض المدن الألمانية .
فأعدّت مدينة ينا بهذه المناسبة معرضًا تناول إقامة هولدرلين فيها ، أدخلت في تصميمه أفكارًا وخواطر رائعة . وقد كانت هذه الإقامة قصيرة ومهمّة في آن ، وزامنت إقامة الفيلسوف فيشته (11) في المدينة ، وما صاحب ذلك من موجة اهتمام كبيرة . وكان هولدرلين حينها في الرابعة والعشرين ، يعمل معلّمًا ومربّيًا في أحد بيوت النبلاء ، ويحمل لقب ماجستير في اللاهوت . وكان يمضي مسرعًا قاطعًا المسافة القصيرة الّتي تفصل الغرفة الصغيرة الّتي يقطنها عن بيت ذاك الرجل الّذي جعل منذ أسابيع من تلك القرية الجامعية ، ينا ، عاصمة الفكر في العالم . وكان هوى هولدرلين انصرف آنذاك عن علم اللاهوت إلى الشعر ، وسجّل اسمه في قائمة الطلاب الّذين يحضرون محاضرات الفيلسوف يوهان غوتليب فيشته الّذي كان يلقي محاضراته في الحجرات الصغيرة للمبنى المسمّى «بيت الرومانسيين» ، وكان فيشته لا يكبر هولدرلين إلا بعشر سنين . وكتب هولدرلين مقرًا إلى أخيه غير الشقيق : «في أوائل هذا الشتاء سبّب لي تميّز فلسفة فيشته تميّزًا كبيرًا بعض الصداع أحيانًا ، إلى أن استطعت بعد ذلك التقدّم في الدراسة ، والتمكّن منها» . وكتب إلى صديق شبابه ، لودفيغ نويفر (12) : «فيشته الآن روح ينا ، وأحمد الله أنّه كذلك ، فلست أعرف رجلاً سواه له ما له من الطاقة وعمق الفكر» . ولكنّه كتب في الرسالة نفسها «إنّ

(11) Fichte

(12) Ludwig Neuffer



برج هولدرلين بتوبنغن ؛ تصوير باول سينر من عام 1868

القرب من العقول الكبيرة حقًا، والقرب من القلوب الشجاعة المستقلّة بنفسها يحطّ مني مرّة، ويرفعني أخرى. وعلي أن أخرج بنفسي من الغسق والنعاس، وأن أنهض بقواي الفجة والمائلة إلى الهلاك، فأوقظها وأبنيها حتّى لا أنتهي إلى الهرب إلى إحباط حزين . . .» . وعرف هولدرلين في هذه الأسابيع في ينا بين نوفمبر من عام 1794 ويونيو من عام 1795 «استقلالاً، لم أعرفه في حياتي حقّ المعرفة إلا الآن»، كما كتب إلى هيغل حينها. ومع ذلك، فإنّ الدارس يستطيع أن يتبيّن في هذه المرحلة ما كانت تتضمّنه حياة هولدرلين من صراعات، فهو الّذي نزل الغرفة نفسها مع زميليه، هيغل وشيلنغ (13)، اللّذين صارا بعدها من الفلاسفة، ترى رأسه محمومة بالنظريات الفلسفية، والتصوّرات عن الحياة، والخطط الشعرية، تراه يعنّي نفسه كتابة مقال بعنوان «الحكم والكون» يريد به نقد أطروحات فيشته العلمية. وعلى

(13) Schelling

فيشته على منصّة التدريس، تصوير بقلم الرصاص لمينشل

الرغم من أنّ هولدرلين أراد لهذا العمل العلمي أن يكون عملاً ضخمًا، إلا أنّه لم ينجز منه إلا طرفًا، إذ غادر ينا على نحو مفاجئ. وما زال الدارسون اليوم حائرين في سبب هذا السفر السريع. أتكون الاضطرابات الطلابية سببًا؟ أم أنّها معاملة فيشته الفظّة بعدما غدا هذا أستاذه في الفكر على غير ما رغبة منه؟ أم لعلّه النبأ أنّه أصبح أبًا؟ أو ربما أحسّ في ينا برفقة الشعراء الكلاسيكيين، فيلاند (14)، وهيردر (15)، وغوته، وشيلر بالضآلة؟ ولم يسع المعرض الّذي أقيم بهذه المناسبة في «بيت الرومانسيين» إلى الإجابة على هذه الأسئلة، لكنّه تضمّن، على أيّة حال، وثائق عن مغادرة هولدرلين مدينة ينا الّتي لايمكن نعتها إلا بأنها كانت هربًا.

أمّا الشاعر «الجوال المطارد الّذي هرب من الناس والكتب» فأحسّ كما لو ألقي في التعس من يوم غادر ينا: «أنا أرتجف وأحدّق بالشتاء المحيط بي، فسمائي حديدية، وحجري أنا».

والمدينة الثانية الّتي أولت هذه المناسبة اهتمامًا خاصًا فكانت نورتنغن (16). فهناك التقى في أوائل شهر يونيو دارسون مهتمّون بالشاعر هولدرلين من أطراف العالم، وانضمّ إليهم زميل جديد، وهو رئيس بلدية نورتنغن، فقد استشهد هذا بأبيات لهولدرلين من قصيدته «عودة إلى الموطن»:

أيها المكان الهادئ
تظهر في الحلم بعيدًا
للمشتاق بعد يوم لا أمل فيه . . .

وقال مستنتجًا بإيماءة مازحة: «هذا أمر قريب المأخذ: لايمكن أن يكون المقصود بهذه الأبيات إلا مدينة نورتنغن»، فأشاع بهذه الملاحظة جوًا متبسّطًا في بداية هذا اللقاء المهمّ.

وكان دارسو الأدب لم يعبؤوا بنورتنغن إلاّ قليلاً، فهم يشيرون دائمًا إلى أنّ هولدرلين أمضى صباه هنا، وأنّه ما انفك يرجع إليها، وأنّه كان له، طيلة حياته، حقّ المواطنة فيها. لكنّ أحدًا منهم لم يتجاوز هذه الملاحظات التقريرية ليسأل نفسه عن علاقة الشاعر بمدينته، فظلّ هذا الموضوع أرضًا بكرًا في الدراسات الأدبية الألمانية.

وكان الّذين اجتمعوا مائة وثمانين مختصًا بالدراسات الألمانية، ومؤرّخًا وأديبًا. وكان موضوع هذا اللقاء الثالث

(14) Wieland (15) Herder (16) Nürtingen

والعشرين لجمعية هولدرلين في نورتنغن « الفكري والديني ، هولدرلين ونورتنغن» . فصارت المدينة بذلك محطّ أنظار الباحثين طيلة فترة انعقاد المؤتمر . وتناول محاضرون مشهورون في جلسات اقتصرت على أعضاء الجمعية والمشاركين جوانب مهمّة من شعر هولدرلين وحياته . وتدارس الباحثون المسائل التفصيلية في حلقات عمل خاصّة .

لكنّ الاهتمام وقع في المحلّ الأوّل على الاكتشاف الكبير في نورتنغن ؛ فقد اكتشف ملفّ الوصاية على هولدرلين ، وعرض في متحف المدينة ، وازدحم الناس كلّ يريد أن يطّلع على ما احتواه الملف . وكان المعرض الّذي استمرّ حتّى الثالث عشر من شهر يونيو تضمّن أهمّ ما في الملف ، وهي ثماني عشرة رسالة كتبتها أسرة النجار ، تسيمر (17) ، في توبنغن الّتي كانت تتولّى رعاية هولدرلين إلى رئيس قسم الوصاية في نورتنغن ، بورك (18) ، والمطالبات الإدارية للماجستير هولدرلين ، كما كان لقبه ، «المريض الروحي» ، حسب تعبير الملف .

ويقول غريغور ويتكوب (19) ، المختصّ في الدراسات الألمانية من توبنغن ، وهو الّذي درس الوثائق دراسة علمية ، يقول عن أهميتها : «تزيد هذه الوثائق معرفتنا بهولدرلين في سنيه المتقدّمة كمالاً ووضوحًا ، لكنّها لا تجيب على أكثر الأسئلة إلحاحًا» . ولم تقدّم هذه الوثائق الاثنتان والأربعون والوثائق الأخرى معها معلومات قاطعة تحدّد طبيعة الحالة العقلية للشاعر الساكن في البرج في توبنغن . وكان جلاء هذه الأمر منية المتخصّصين . وتدلّ المعلومات عن نوبات الهياج وعن الاضطراب الّذي كان يصيب هولدرلين لدى أقلّ تغيير على عدم استقرار نفسي كبير لدى الشاعر . وثبت ، على أيّة حال ، بطلان نظرية بيترو (20) القائلة إنّ فريدريش هولدرلين إنّما ادّعى الجنون ليتّقي الملاحقة السياسية . ولكنّ السؤال الأهمّ هنا هو إن كان عدم الاستقرار النفسي هذا أثّر في قدرة «الرجل الحبيس في البرج» العقلية والشعرية تأثيرًا كبيرًا ، بحيث يكون تعبيره عن الأشياء ممثلاً برسائله وشعره موضع اهتمام علماء النفس ودراستهم دون علماء الأدب؟ ويخلص ويتكوب إلى أنّ الوثائق لا تبيّن أنّ حالة هولدرلين النفسية أدّت به إلى الانقطاع عن الواقع ، ومنعته من إدراكه ، أو على الأقلّ ، أن لا دليل في الوثائق على مثل ذلك . وكان هولدرلين إذا ما زاره أحد دونما رغبة منه خاطبه خطابًا غريبًا ، كأن يقول له : «قداستكم» . ويرى ويتكوب أنّ سخافة هذه العبارات ناشئة عن إلحاح الضيوف ؛ إذ يشير إلى أنّ فضول بعض الزوار دفعهم إلى سؤال هولدرلين عن أمر كان يمسّه مساسًا شديدًا ، وهو حبه لسوسيته غونتارد (21) ، زوجة رب عمله في فرانكفورت ، وأمّ لأربعة أطفال ، وعن الأسباب الدقيقة الّتي أدّت إلى فشل هذا الحب . ويقول ويتكوب في هذا الصدد «ما كان شاعر آخر من شعراء ذاك الزمان يكاد يبيح أن يسأل أسئلة كهذه ، فعندما كان هولدرلين يضيق بالأسئلة كان يدعي الجنون» .

وفي عام 1807 أعلن الأطباء يأسهم من علاج هولدرلين ، وقالوا إنّ الشاعر لن يعيش أكثر من سنتين أو ثلاث ، فمات بعد ست وثلاثين .

(17) Zimmer (18) Burk (19) Gregor Wittkop (20) Berteaux

(21) Susette Gontard



هولدرلين وهو شيخ كبير ، تصوير بقلم الرصاص للويزه كيلّر

الرجوع إلى الوطن

فريدريش هولدرلين

أيّتها الأنسام اللطيفة ! يا رُسُل إيطاليا !
وأنتَ بأشجار حَورك ، أيّها النهر الحبيب !
وأنت أيّتها الجبال المتموّجة ! آهٍ ، يا كلّ القمم
المشمسة ،
أهذه ثانيةً أنتِ ؟

أيّها الموضع الهـادئ ! في الأحلام ظهرت للمشتاق
بعد يوم يائس ،
وأنت ، يا بيتي ، وأنتم يا رفاق الصبا ،
ياشجر التلِّ المـألوف لديّ !

كم مرّ من الزمن ، آهٍ ، كم مرّ !
راحة الطفل مضت ، كذلك الشباب والحبّ والرغبة ،
غير أنّك ، يا وطني ، أيّها المقدَّس ،
أيّها الصبور ، تطلّعْ ، فأنت بقيت .

ولأنّهـم معك يصبرون ، ومعك يفرحون ،
تتعهّدهم ، أيّها الغالي ، تتعهّد شعبك ،
وفي الأحلام تُنذر غيرَ المخلصين
عندما يهيمون بعيدًا ويشردون .

وعندما في الصدر المتأجّج
تروق رغاب الفتى الذاتية القوّة ،
وأمام القدر تهدأ ،
إذ ذاك راضيًا يُسلم اليانع ذاته إليكَ .

الوداع ، إذن ، يا أيّام الشباب ، يا درب الحبّ المورَّد ،
وأنت ، يا دروب الجوّال كلّها ، الوداع !
وأنت يا سماء الوطن ،
خذي حياتي ثانيةً ، وباركيها .

نقلها إلى العربية فؤاد رفقة

نقف بإصرار على القمّة وإلاّ فلا

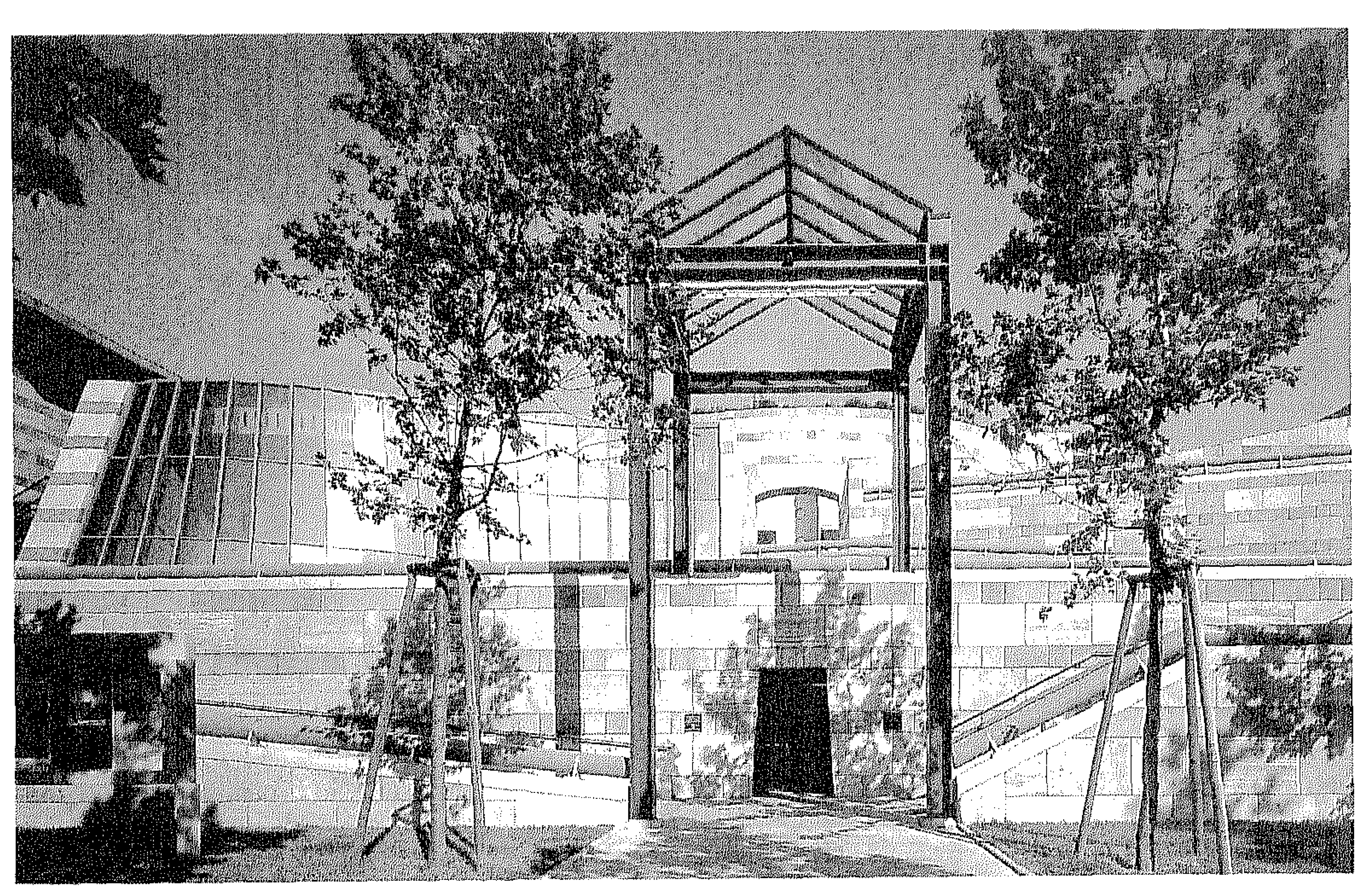
المعرض الحكومي في شتوتغارت في عامه المـائة والخمسين

ريغينه غروس

المعرض الحكومي في شتوتغارت محطّ أنظار الزوار ومحجّتهم، وليس السبب في هذا لوحات مهمّة اقتناها المعرض، أو معارض أقامها، بل نمط العمارة المتميّز الّذي خُصّ به البناء الجديد للمعرض. فقد صمّم جيمس ستيرلينغ (1) هذا البناء الّذي فرغ من بنائه عام 1984 تصميماً فيه خصائص الحداثة وما بعد الحداثة، ملوّنًا إيّاه تلوينًا شديدًا. واليوم، يقصد المعرضَ آلاف الزوار، يشدّهم إليه شكل البناء أكثر ممّا يشدّهم ما يحويه من أعمال فنّية. أمّا الآن فقد اختلف الحال. فبعد أن كان البناء القديم يقبع منزويًا في ظل بناء ستيرلينغ، أعيدت صيانته وشكّل تشكيلاً جديدًا، فصار يمثّل مع بناء ستيرلينغ كلاً كاملاً، بل هو ينافس البناء الجديد، بما له من طابع متواضع، فيجلب الأنظار أكثر من أخيه، خاصّة بما يوفّره للوحات من جوّ ودّي رفيق. وجاء هذا التغيير في البناء القديم على نحو غير متوقّع، فقد أتاحت صيانة البناء المجال لإعادة تشكيل مخطّطه ومساقط النظر فيه بحسب مخطّط البناء الأصلي من عام 1843، بحيث أصبح الانتقال من غرفة عرض إلى سواها مقرونًا بتغيّر في طبيعة اللوحات ومواضيعها على نحو مشوّق ومثير للاطّلاع، يزداد أثرًا بفضل الضوء الساقط الآن من سقف البناء وأطرافه العليا.

وتجد هذا الجناح القديم بعد تجديده يعمد إلى ما تعمد إليه المتاحف جميعًا الآن من تلوين جدران قاعات العرض بألوان

(1) James Stirling



المنظر الواجهي من المبنى الجديد للمعرض الحكومي بشتوتغارت الذي صمّمه جيمس ستيرلينغ

خاصّة بحسب الفترة التاريخية ، لكنّه في ذلك لا يغالي ولا يتزيّد . فهذا الجناح ردّ إلى المعرض هدوءه وهيبته اللتين كانتا له يومًا ، واللتين ضيعهما جناح ستيرلينغ بما فيه من صخب الألوان ، يدلّ بها على نفسه ، بل قل يختال .

ولدى إعادة استخدام صالات العرض جاءت إليها لوحات كانت أودعت المستودعات . فالقرن التاسع عشر كان ، لضيق المكان ، ممثّلاً بعدد محدود من اللوحات تمثّل الأعمال الأساسية ، لكنّه يضمّ ، مثلاً ، لوحة ثانية من لوحات الفنّان كاسبر دافيد فريدريش (2) بعد لوحته الرقيقة رقّة لا توصف «الريف اليومي» ، وهي لوحة «صليب في الغابة» الّتي كانت حتّى الآن تعار إلى متاحف أخرى لتعرض هناك بوصفها معارة من معرض شتوتغارت .

والمتأمّل حال معرض شتوتغارت يخلص حقيقة إلى أنّ المعرض يسعى عامدًا أن يحجب بهاءه عن الأنظار ، فهو يملك أربعة الآف لوحة ، وخمسمائة تمثال لا يرى منها الزائر إلاّ ربعها . ويقول مدير المعرض الحكومي في ذلك إنّه حال يشمل المتاحف جميعًا ، والمتحف الجيّد ، كما يقول ، يكون جيّدًا كذلك بما في مستودعاته من تحف . والأمر لن يختلف في المعرض مستقبلاً عمّا كان عليه سابقًا ، فضيق المكان سيلزم العارضين بأخذ المساحات المخصّصة أصلاً للمجموعات الفنّية ، وإفساح المجال لإقامة المعارض الكبيرة فيها كلّما اقتضت الضرورة ذلك .

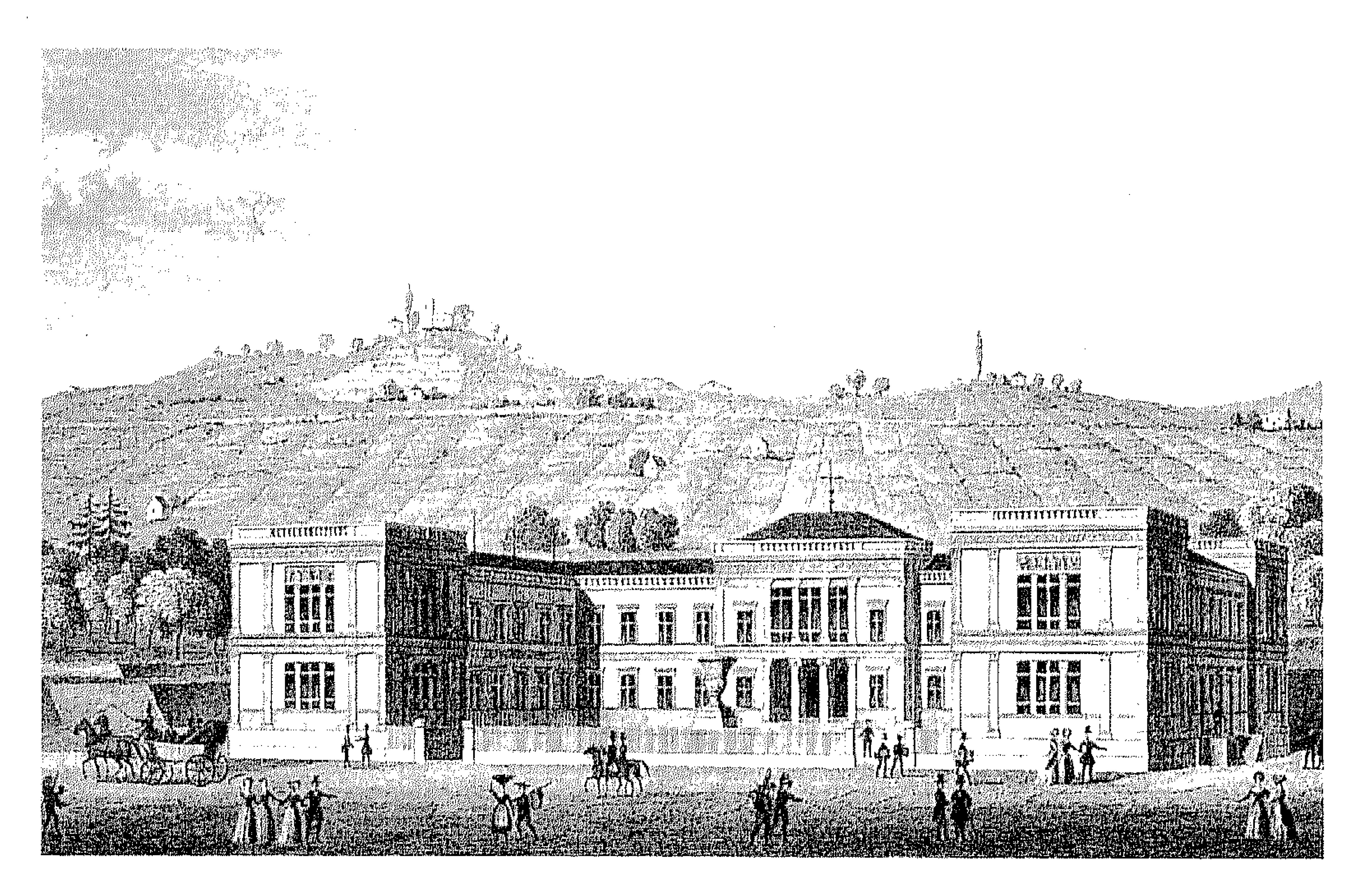
وكان معرض شتوتغارت عند نشأته كغيره من المعارض الكبيرة في ألمانيا وفي أوروبا معرضًا تابعًا لأحد الفرسان ، ثم صار تابعًا لأحد الدوقات ، ثم صار معرضًا ملكيًا ، بحسب تنقّل شتوتغارت في المراتب بين المدن الألمانية . وكان المعرض فوّت في القرن الثامن عشر فرصًا كثيرة للحصول على معروضات ذات قيمة ، لأنّ مدرريري المعرض ، وهم أنفسهم من الفنّانين ، ما كانوا يبيحون اقتناء أعمال تخرج على مذهبهم الكلاسيكي المقلّد تقليدًا لا إبداع فيه .

وبلغ المعرض الغاية في سوء الحال ، وقلّة المعروض شأنًا يوم كانت عنده مجموعة الأخوين بواسيه (3) من الأعمال الألمانية القديمة والأعمال الهولندية القديمة ، وهي المجموعة الّتي أعجبت غوته يومًا ، ففوّت المعرض على نفسه فرصة اقتنائها والاحتفاظ بها .

والقصّة في ذلك أنّ هذه المجموعة المؤلّفة من 218 عملاً عرضت للبيع ، واستقرّ الأمر بها مؤقتًا عام 1918 في شتوتغارت ، حيث تحمّس الملك والملكة ، دون الحكومة ، لشرائها . وبقيت اللوحات في شتوتغارت ستّ سنوات ؛ زهت خلالها المدينة بجمال هذا الكنز الّذي حاز إعجاب

(2) Casper David Friedrich

(3) Boisserée



المبنى القديم للمعرض الحكومي بشتوتغارت الذي كان اسمه وقتئذ متحف الفنون التشكيلية ؛ صورة على الفولاذ من رسم ف . كيلّر ، 1845

المهتمّين جميعًا، لكنْ، دون أن تحزم الحكومة أمرها إن كانت تريد دفع مبلغ مائتي ألف جلدر المطلوبة ثمنًا للمجموعة وعشرة آلاف جلدر بدل إعارة دائمة لها. ولمّا عزمت الملكة على تمويل الشراء من مالها الخاصّ عاجلها الموت، للأسف، قبل أن تفعل ذلك.

وتنبّهت بروسيا إلى هذه الفرصة فأرسل المستشار هاردنبيرغ (4) مستشاره السري في مهمّة سرية تتصل بشراء اللوحات، وكذلك أعربت فينا وفرانكفورت عن رغبتهما في الشراء. لكنّ لودفيغ ملك بافاريا جاوز القول إلى الفعل وأرسل مدير المعرض المركزي للوحات، غيورغ فون ديليس (5)، وهو رسّام، فاشترى المجموعة لقاء 240 ألف جلدر. ولا تزال هذه المجموعة اليوم السبب في ألق قاعة اللوحات في ميونخ المعروفة باسم بيناكوتيك (6). ولو بقيت هذه المجموعة في شتوتغارت لجعلت معرضها في مرتبة المتاحف الأولى في ألمانيا، ولزادت هذه المجموعة المجموعات الأخرى بهاء. ولكنْ، لمّا كان الحال غير ذلك، أصبح القسم الهولندي في معرض شتوتغارت أضعف أقسامه.

وفي عامي 1852 و1859 وبعد ذلك على نحو متفرّق زادت محتويات المجموعتين الألمانية والإيطالية. والمعرض يتميّز، على أيّة حال، بما فيه من لوحات سفيبية قديمة، إذ تبزّ مجموعة شتوتغارت مجموعات الولاية جميعًا. وكبر المعرض، وزادت محتوياته قيمة، فصار من معارض الفئة «ب» في ألمانيا. وما التفت المعرض التفاتًا حقيقيًا إلى الفنّ المعاصر إلاّ في أوائل القرن العشرين عندما تولّى إدارة المعرض مدير مجدّ هو كونراد فون لانغه (7)، فاشترى السفيبيون وتقبّلوا، على نزعتهم الدائمة إلى الماضي، لوحات مونيه (8)، وبيسارو (9)، وفيلار (10)، وسليفوغت (11)، وليبرمان دون اعتراض معترض.

وفي عام 1930 نقلت مجموعة اللوحات النحاسية إلى قصر ولي العهد في شلوسبلاتس (12) في شتوتغارت. وتحوي هذه المجموعة اليوم نحو 350 ألف لوح نحاسي، وهي بذلك إحدى أكبر المجموعات الأوروبية (بل هي من أفضل ما أنتجه فنّ الباروك الإيطالي). وما لبثت بعد سبع سنوات أن جاءت الضربة التالية: صادر النازيون لوحات بوصفها من الفنّ المشوّه، لكيرشنر (13)، ونولده (14)، وكليه (15)،

(4) Hardenberg (5) Georg von Dillis (6) Pinakothek
(7) Konrad von Lange (8) Monet (9) Pissarro (10) Vuillard
(11) Slevogt (12) Schloßplatz (13) Kirchner (14) Nolde (15) Klee

وبيكمان (16)، وباومايستر (17)، وشليمر (18). ولم تعد أيّ من هذه اللوحات إلى معرض شتوتغارت. ولمّا جاءت الحرب العالمية الثانية دُمّر معرض شتوتغارت، وكان بناه ملك فورتمبيرغ (19) فيلهلم الأول عام 1843، ودُمّر كذلك قصر ولي العهد، ولكنّ محتوياتهما الفنّية نجت من الدمار، إذ كانت أخرجت من البناء في الوقت المناسب. وأعيد بناء المعرض عام 1958، فكانت تلك ساعة الولادة الثانية للمعرض، وإن كانت الولادة هذه المرّة ولادة متحف حقيقي. أمّا قصر ولي العهد فما أعيد استخدامه متحفًا. وطرق مديرو المعرض منذ تلك الساعة السبل كلّها ساعين إلى رفع شأن مقتنيات المعرض، في مجال الفنّ الحديث خاصّة، وممّن تصدّى لهذا الأمر بهمّة عالية المدير الحالي بيتر بيه (20) الّذي يهتمّ بأعمال القرن العشرين اهتمامًا خاصًا.

ومع تأسيس اتّحاد المعارض عام 1957 صار حال متحف شتوتغارت من حسن إلى أحسن، لكنّ الفرصة كانت فاتت لتأسيس مجموعات فنّية لكبار الفنّانين القدماء (فترك هذا المجال لقاعة الفنّ الحكومي في كارلسروه الّتي لديها مجموعة متميّزة في هذا المجال على عكس معرض شتوتغارت). ففي المعرض أكبر مجموعة من لوحات بيكاسو يمتلكها متحف ألماني، ومجموعة بيكمان ممتازة، ولاتقلّ شأنًا عن مجموعتي برلين وميونيخ، ويرجع أكثر الفضل في ذلك إلى تبرعات المتبرّعين بمناسبة الذكرى المائة والخمسين لتأسيس المعرض.

وتجد في المعرض أعمال الفنّانين فيلي باومايستر، وأوسكار شليمر وكلاهما من شتوتغارت، محاطة برعاية خاصّة، كأنّهما إلهان، كما أنّ أعمال دنيكر (21) وسواه من الفنّانين السفيبيين المقلّدين للكلاسيكية لها في المعرض شأن عال.

وأمّا الفنّان بويس (22) فأحسب أنّ المعروض له مبالغ فيه عددًا، وأمّا فنّ Pop فمعروض منه الحدّ الأدنى فقط.

ومدير المعرض اليوم الرجل المناسب في الوقت المناسب؛ ذرب اللسان، يحسن مجاملة أصحاب المال من أهل المنطقة، لأنّه يعرف تمامًا أنّ الدعم الحكومي المتقطّع لا يضمن تطوير المعرض، فلا يمكن به إقامة المعارض ولا شراء قطع جديدة، وهو مع ذلك يقول متحديًا: «نقف بإصرار على القمّة وإلاّ فلا».

(16) Beckmann (17) Baumeister (18) Schlemmer (19) Württemberg
(20) Peter Beye (21) Dannecker (22) Beuys

أنا من أنا

بيترا كيهوف

ماكس بيكمان (1) أكثر الرسّامين المحدثين تأملاً في وجهه، إذ رسم نحوًا من خمس وثلاثين لوحة، وعددًا لايحصى من الرسومات التخطيطية، مثّل فيها نفسه بحسب الأطوار الّتي أتاحها له، أو فرضها عليه، مسرح الحياة: سيّدًا وأحمقًا، منتصرًا ومهزومًا. وأقامت صالة الفنّ في هامبورغ معرضًا قدّمت فيه أعمال بيكمان الّتي رسم فيها نفسه.

أوّل من نظر إلى نفسه، فيما نعلم، هو نرسيس، ذاك الشخص من الحكاية الأسطورية القديمة، رأى انعكاس صورته في الماء فضاع فيها. وجاء بعده آخرون قلّدوه، فتأمّلوا وجوههم، وتركوا لنا صورها ننظر إليها بعد موتهم، أولائك هم الفنّانون، الرسّامون. لكنّهم ما نظروا في صورهم ليضيعوا فيها، بل ليبحثوا عن أنفسهم، وليجدوها. وهم في ذلك إمّا معجبون بأنفسهم، أو يريدون لها الدمار، أو يعبّرون عن اعتدادهم بأنفسهم، ووعيهم لها. وتاريخ رسم الفنّانين أنفسهم في الرسم الأوروبي هو حقيقة تاريخ لاعتداد الفنّانين بأنفسهم. ولست تجد لوحات لجيوتو (2)، أو روجير فان در فايدن (3)، أو هيرونومس بوش (4) رسموا فيها أنفسهم. وكان الفنّانون حتّى فترات متأخّرة من القرون الوسطى لا يظهرون في لوحاتهم، وإن فعلوا فعلى شكل ثانوي فيما يسمى الصور المساعدة. فتجد أحدهم يصطّف ورعًا ضمن مجموعة من الحجاج، أو يطلّ مستطلعًا من وراء إحدى الزوايا. وكان أوّل من خرج مختارًا على هذا التواضع الإلزامي ألبريشت دورر (5)، فنظر في وجهه، وعرّف العالم بنفسه، وذلك غير مرّة. وأشهر لوحاته من هذا الباب واحدة تمثّله نصف عضو في المجلس البلدي ونصف مسيح مخلّص، يرتدي سترة ثمينة

(1) Max Beckmann (2) Giotto (3) Rogier van der Weyden
(4) Hieronymus Bosch (5) Albrecht Dürer

من الفراء، ذا خصلات من الشعر طويلة. وتظهر هذه اللوحة الفنّان ابن ثمانية وعشرين عامًا، ممتلئاً بالإحساس، صاحب رسالة. وفي لوحة أخرى متأخّرة له، رسمها قبل وفاته بستة أعوام، مثّل نفسه مصلوبًا وعلى رأسه إكليل من الشوك على هيئة المسيح، متألّمًا مثله.

وهذا التمثيل للذّات ومساءلتها الّذي بدأه دورر غدا لدى رمبرنت (6) عملاً داخل عمل. فرسومه نفسَه تروي سيرته، ابتداء من يافع ذي شعر مجعّد، لتبلغ أوجها في لوحات مرموقة تعبّر عن إحساس فنّي برجوازي، ثمّ لتنتهي بلوحات تصوّر تقلّص وجه عجوز ساء حاله.

وتقرب أعمال ماكس بيكمان الّذي ترك لنا صورًا لنفسه أكثر من أيّ فنّان حديث آخر من أعمال دورر ورمبرنت. وليس هذا من باب المصادفة، فنجد في أعماله اعتداد دورر الشاب بنفسه، واستهزاء رمبرنت العجوز بذاته، فكان الفنّانان عنده جزءًا من ميراثه الفنّي. وهو مع ذلك يحتفظ في رسمه بهويته الخاصّة، على كثرة ما يتّخذه في رسمه لنفسه من أقنعة وأزياء، لايريد أن يتخفّى من خلالها، وإنّما أن يتّخذ شخوصًا ذات ملامح محدّدة.

ويبرز في رسمه لنفسه اعتداده بها، حتّى عندما يرسم مشكّكًا بذاته، أو مظهرًا ألمه، لكنّه لا يرسم أبدًا ليدلّ بنفسه. وهو

(6) Rembrandt

السيّد بيكمان، عظيم الجمجمة، أجردها، يعتمر قبعة أحيانًا. ولا تكاد السيجارة تفارقه، وهو إلى ذلك ابن المدينة. وتصويره نفسه يقابل الرسائل أو المذكّرات اليومية عند سواه. ولوحاته بما فيها من درامية قليلة الكلمات من أكثر الوثائق الّتي خلفها الفنّانون في القرن العشرين تأثيرًا في النفس.

وليس يسهل، على أيّة حال، إحصاء الأعمال الّتي رسم فيها ماكس بيكمان نفسه، إذ إلى جانب اللوحات الخمس والثلاثين والعدد الكبير من الرسوم التخطيطية الّتي يبدو فيها واضحًا، بل ويذكُر اسمه فيها صراحة أحيانًا، نجده مرّات كثيرة واحدًا في مجموعة، متخفّيًا، لكنّه مع ذلك باد. ونوع مهمّ، على صغره، من أنواع تمثيل بيكمان نفسه هو تلك اللوحات الّتي مثّل فيها نفسه وإحدى زوجتيه، الأولى مينا توبه (7)، والثانية ماتيلده كاولباخ (8). ونرى في لوحة من عام 1909 الزوجين الفتيين، ينظران نظرة أسى، ويتكّان أحدهما على الآخر، وهما مع ذلك منفصلان. ويذكّر هذا المشهد بما فيه من ضياع حالم بلوحة مانيه (9) «غرفة النبات الزجاجية». وفي لوحة أخرى لزوجته الثانية، كوبي، كما كان يسمّيها، رسمها بعد اللوحة الأولى بثلاثين عامًا في هولندا أثناء هجرته إليها، نرى بيكمان ممثّلاً على هيئة «ماكس الكبير»، كما كان يوقّع بعض رسائله إلى زوجته هذه في سنين سابقة. والطريقة الّتي يتقارب فيها الشخصان في اللوحة حتّى يتّحدا تجعل عبارة أخرى كتبها بيكمان في رسالة شكر فيها زوجته ماتيلده على رسالة كتبتها له أكثر وضوحًا: «. . .فأحسست كأنّما سندتني بكتفك».

وأمّا أوّل مرّة صوّر فيها بيكمان نفسه تصويرًا يمثّل فنّه تمثيلاً طيبًا فكانت عام 1907 في فلورنسا بلوحة «السيّد بيكمان الفتي في فلورنسا»، وكانت تلك بداية مرموقة. ويظهر بيكمان في هذه اللوحة ابن ثلاثة وعشرين عامًا، معتدًا بنفسه اعتدادًا واضحًا. ولم يصوّر بيكمان نفسه فنّانًا مقترنًا بأدوات الفنّانين أو ملابس الرسّامين، مع أنّه كان حينها مبعوثًا إلى مدرسة فيلا رومانا، بل رسم نفسه شابًا عرك الحياة، وعرف العالم. فالفنّان هنا سيّد، وكان رأى مثل ذلك عند ليبرمان، لكنّ الصورة عند ليبرمان جاءت رزينة متحفّظة، أمّا السيّد بيكمان الفتي فيرتدي بذلة سوداء، ويقف أمام شباك المرسم، وقد وضع ذراعه الأيمن على حافة الشباك، والسيجارة عالقة دونما كبير عناية بين إصبعيه، وهو يشخص من هذه الوضعية إلى متأمّل اللوحة فاحصًا وحازمًا. وقد كان بيكمان تزوّج قبل ذلك بعام، وسكن في هيرمسدورف (10) قرب برلين، وولد له ابنه بيتر عام 1908.

وفي هيرمسدورف زاره راينهارد بيبر (11) لأوّل مرّة عام 1912، وبيبر هذا بدأ يجمع أعمال بيكمان مبكّرًا، ونشر له عددًا كبيرًا من الرسوم الأصلية. وتركت تلك الزيارة في نفس بيبر أثرًا بيّنًا: «لاقاني بيكمان فوجدته ضخمًا، أشقر، عريض ما بين المنكبين، ذا جمجمة وذقن عظيمتين. وكان مرسمه واسعًا يسطع فيه الضوء حتّى أنّك تحسب نفسك في الخلاء . . . وكان يقف تحيط به لوحاته الكبيرة، وكانت فيما يبدو لوحات رجل تأثّر بأسرار الحياة تأثّرًا عميقًا».

وكتب بيكمان إلى زوجته عام 1915: «أسرار الجثث في كلّ مكان». فقد كان تطوّع للخدمة العسكرية ممرّضًا في الحرب العالمية الأولى، فخدم أولاً في بروسيا الشرقية، وانتقل بعدها إلى فلندرن (12)، وانتهى به أمره في الجبهة. وتابع حديثه في الرسالة قائلاً: «إنّ في الوقوف بين الحياة والموت لذّة جامحة، بل تكاد تكون شريرة». ويصف كذلك مشاهد من الحرب رسمها بعد ذلك في رسوم تخطيطية صغيرة: «تمتدّ الخنادق متعرّجة، وأطلّت من المكامن وجوه بيضاء، وكان بعضهم ما يزال يبني التحصينات، وكانت القبور تنتشر وسط ذلك كلّه. وفي مقاعد الجنود، وفي مكامنهم، وحتّى بين أكياس الرمل تجد الصلبان، وتجد جثثًا ممعوسة».

ولم يكن بيكمان الفنّان الشاب الوحيد الّذي أعجب بالحرب، وكانت المأساة الإنسانية مادّة الرسم لديه. وكان من أوائل أعماله رسم غرق سفينة تيتانك، والهزة الأرضية في ميسنا. وكتب يقول: «إنّني شغوف بالرسم شغفًا شديدًا». ويقول: «أنا أفكّر دائمًا بالشكل، أثناء الرسم، وفي خيالي، وأثناء نومي، وأحيانًا أقول: إنّني، ولا بدّ، صائر إلى الجنون، فهكذا ترهقني وتعذبني هذه المتعة المؤلمة. ويغيب كلّ شيء، الوقت والمكان، وتراني أفكر دائمًا، كيف أرسم رأس المبعوث يوم القيامة، ينعكس على وجهه نور الأجرام الحمراء في السماء». لكنّ الحرب ما لبثت أن أدركت بيكمان وغلبته، فأصيب بانهيار نفسي، وسرّح من الخدمة العسكرية. ورسم نفسه بعد عودته من الحرب عام 1915 ممرّضًا، وبدا في

(7) Minna Tube (8) Mathilde Kaulbach (9) Manet

(10) Hermsdorf (11) Reinhard Piper (12) Flandern

اللوحة مكلومًا حتّى وإن لم يكن مضمّدًا. وعلى الرغم من أن بيكمان عاد إلى المدينة وأجوائها المحبّبة إليه، بحاناتها، ومحطّة القطار فيها، إلا أنّه في لوحة صوّر نفسه فيها حاملاً كأس شامبانيا من عام 1919 أشار متعمّدًا من خلال استخدام اللون الأخضر الرمادي، والألوان الشاحبة، والتواءات الجسد إلى الرسم الألماني في الفترة الغوطية المتأخّرة. وفي العام نفسه، عمل بيكمان سلسلة اللوحات النحاسية «الجحيم»، وهي مؤلّفة من عشرة مشاهد مرعبة تصف زمن ما بعد الحرب المنعدم الخير، أو الجحيم على الأرض. ورسم بيكمان نفسه على غلاف سلسلة «الجحيم» على هيئة مهرّج. وجعل نفسه في اللوحة الأولى من سلسلة «الموسم» النحاسية مناديًا يحمل جلاجل ويقف أمام «سيرك بيكمان». وصوّر نفسه مهرّجًا في لوحة من عام 1921، بياقة مسنّنة، وبوق، وقناع. فكان الإنسان ذا الأقنعة المختلفة، يقف مرّة على مسرح الحياة، ومرّة قبالته: وليس الأمر عند بيكمان عبارات غير ذات معنى تقال، أو من باب الاستعارة، والتنميق، بل هو معنى للحياة، ظلّ يغيّر فيه منذ عرف الحرب حتّى نهاية حياته. وأتمّ بيكمان رسم تسع لوحات ثلاثية الدرفات عالج في أربع منها هذا الموضوع: «البهلوانات»، و«الممثّلون»، و«المهرجان»، و«البقرة العمياء»، وأخذ اسم اللوحة الأخيرة من اسم لعبة من لعبة الأطفال.

رحل ماكس بيكمان بعد تسريحه من الخدمة العسكرية إلى صديقيه أوغو وفريدل بتنبيرغ (13) في فرانكفورت. وتخلّص تدريجيًا من آثار الحرب، وبدأ للفنّان عهد جديد بعدما استطاع أن يواصل عمله الفنّي معتمدًا على ما كان حقّقه من نجاح في برلين. ورسم لوحات اجتمعت فيها أهوال الذكرى وبؤس الحاضر، ولكنّه رسم أيضًا مناظر للمدينة، ومناظر فاتحة الألوان، حيوية، ورسم طبيعة صامتة طَلِقة بهيجة، ذات قيمة جمالية ممّا يحمل المرء على الاعتقاد أنّ بيكمان كان تصالح مع العالم. وهكذا كان الأمر فعلاً ؛ إذ كان تعرّف إلى ماتيلده كاولباخ الشابّة، وهي ابنة الرسّام من ميونخ. ولم يمض طويل وقت حتّى وضح تمامًا أنّ لا خيار لديها سوى ماكس بيكمان.

وفي عام 1925 عيّن بيكمان أستاذًا في مدرسة شيتدلشوله (14) في فرانكفورت. وفي عام 1927 رسم نفسه لابسًا بدلة سموكينغ. وهو في هذه اللوحة يرجع إلى لوحة فلورنسا الّتي كان رسمها قبل ذلك بعشرين عامًا، ويمثّل نفسه هنا، كما هناك، سيّدًا، معتدًا بنفسه. ولكنّ بيكمان ذا الإيماءات غير الجادّة في تلك اللوحة يحمل في اللوحة الجديدة سيماء رجل ناضج. واللوحة متحفّظة ومتحدّية في آن، وهي تبرز رجلاً لا يعبّر عن اعتداده بنفسه في طبيعة ملابسه، وطريقة تعبير جسمه وحسب، بل هو يبدو سيّدًا لمساحة اللوحة جميعًا، بما في ذلك انتشار الضوء والظلّ فيها، فكلّ شيء في هذه اللوحة كامل، كلّ شيء في هذا الوجود كامل ؛ فانحناء الخصر انحناء بسيطًا الّذي تزيده وضوحًا اليد المتّكأة اتّكاء بسيطًا يوحي بالهدوء وراحة البال. وينتشر في الظلّ الّذي يشكّل الوجه ابتداء من الجبهة مرورًا بالعينين وما حولهما نزولاً إلى الذقن حزم وتصميم. أمّا بدلة السموكينغ فسوداء تمامًا، لا يخالطها أثر من ضوء أو ظلّ، وليس يقصد منها إلباس المرسوم لباسًا معينًا، أو زيًا خاصًا، بل هي تعبير عن مركز اجتماعي محدّد. وليس يقصد الفنّان من لبس بدلة السموكينغ أو بدلة السهرة الرسمية أن يعبّر عن انسجامه مع عادات المجتمع، بل أن يؤسّس دولة داخل دولة، أن يعبّر عن «سيطرته اللبقة على الميتافيزقي». ويتحدّث بيكمان في مقال له بعنوان «الفنّان في الدولة» عن «القوّة والتأثير المبنيّان على المسؤولية الّذاتية». ويرجع هذا المقال إلى عام 1927، وهو العام نفسه الّذي رسم فيه نفسه لابسًا بذلة السموكينغ. ويتحدّث في المقال نفسه عن «الاستقلال في العلاقة باللانهائي». وهذا الاستقلال يبيّن دور الفنّان الّذي يكون «بهذا المعنى الجديد الخالق الحقيقي للعالم الّذي لم يكن موجودًا قبل الفنّان».

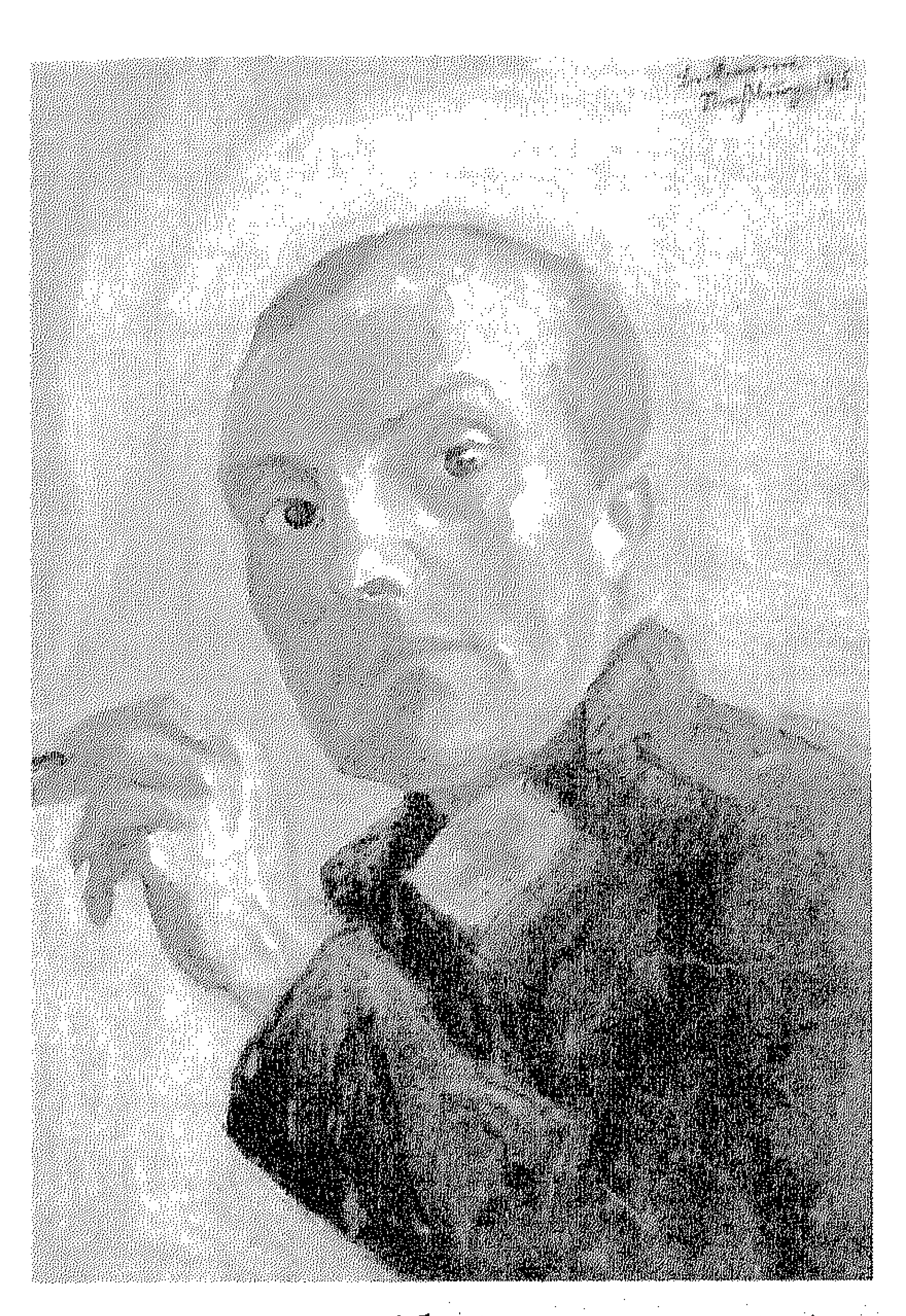
ويكشف ماكس بيكمان في هذا المقال عن تملّكه زمام نفسه والأمورَ في تلك السنين الملأى بالحماس والنشوة الشديين ؛ إذ ضاعت المسلّمات القديمة، ولم يجد الباحثون أخرى يستندون إليها. ولم يكن بيكمان في هذه الظروف، وفي مسعاه المتعالي لإنقاذ الفنّ والحياة وحيدًا. فكُتبت أعمال صاخبة في الموضوع، واقترحت أنظمة جديدة، وغير أنظمة. ولكنْ، خلافًا لسواه، من مثل كورت شفترز (20) الفوضوي المسالم الحالم الّذي انسحب إلى بنائه الخيالي، ميرتس (وميرتس هذه كلمة اخترعها شفترز نفسه)، أو لماليفتش (16) الّذي جال يتغنّى بحلم عن عالم مجرد (خيالي)، فإنّ

(13) Ugo & Fridel Battenberg (14) Städelschule

(15) Kurt Schwitters (16) Malewitsch



رسمُ بيكمان لنفسه عام 1907؛ كان شابا في الثالثة والعشرين معتدًا بنفسه، وقد حصل على منحة للدراسة في مدرسة فيلا رومانا بفلورنس

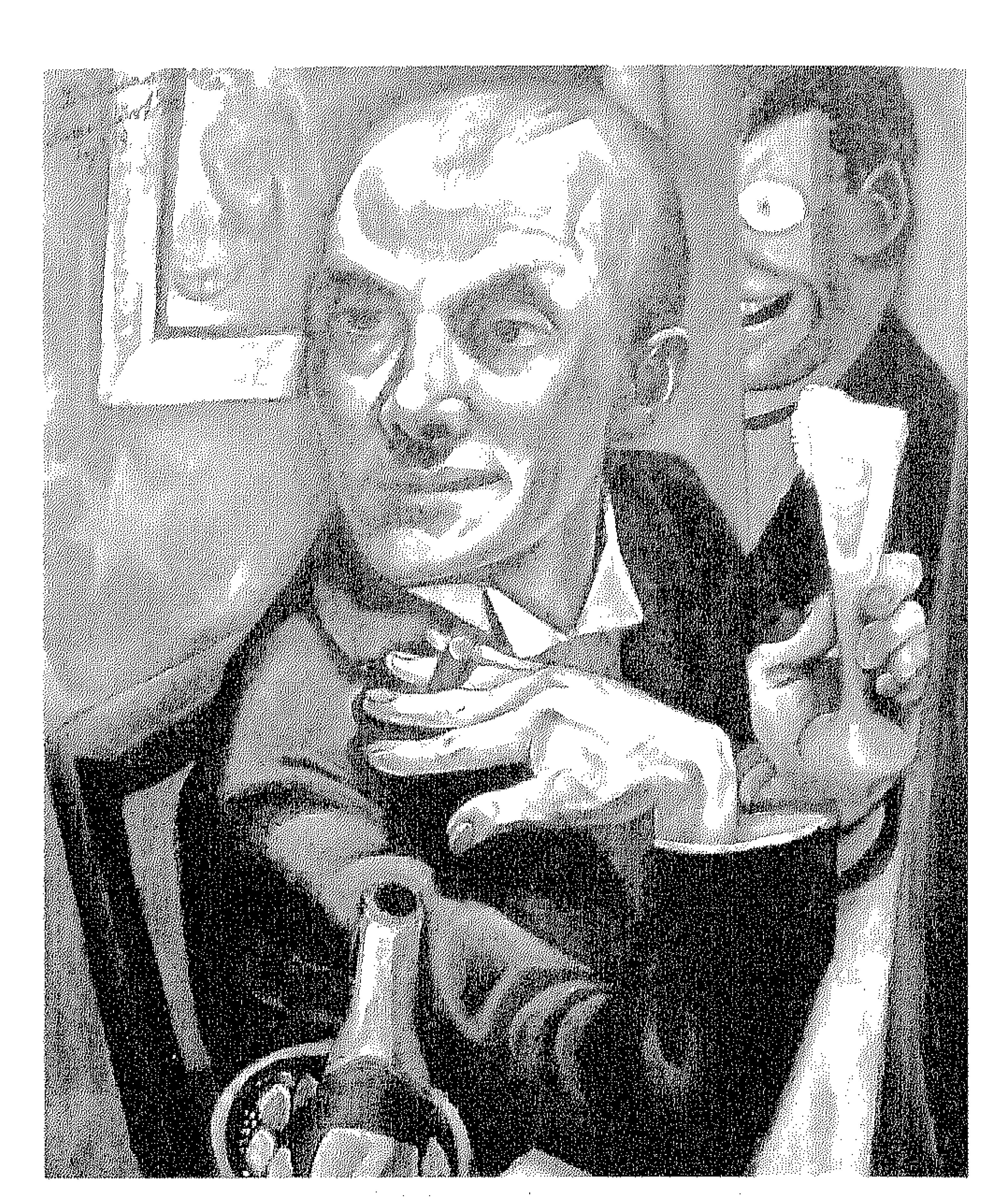


«مصاب بجنون وحشي» : رسمُ بيكمان لنفسه وهو ممرّض في عام الحرب 1915

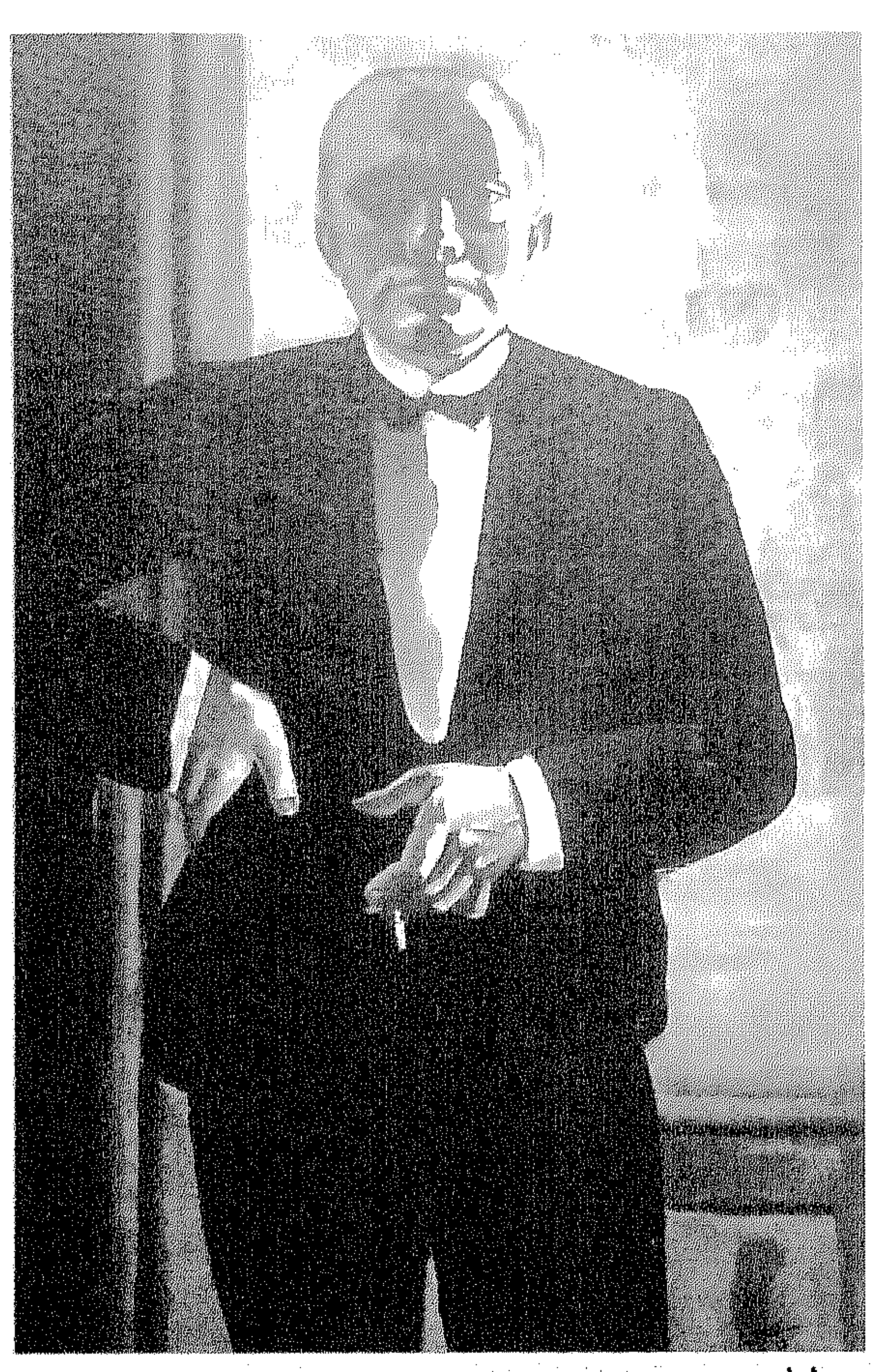
رسمُ بيكمان لنفسه في هيئة مهرّج، 1921



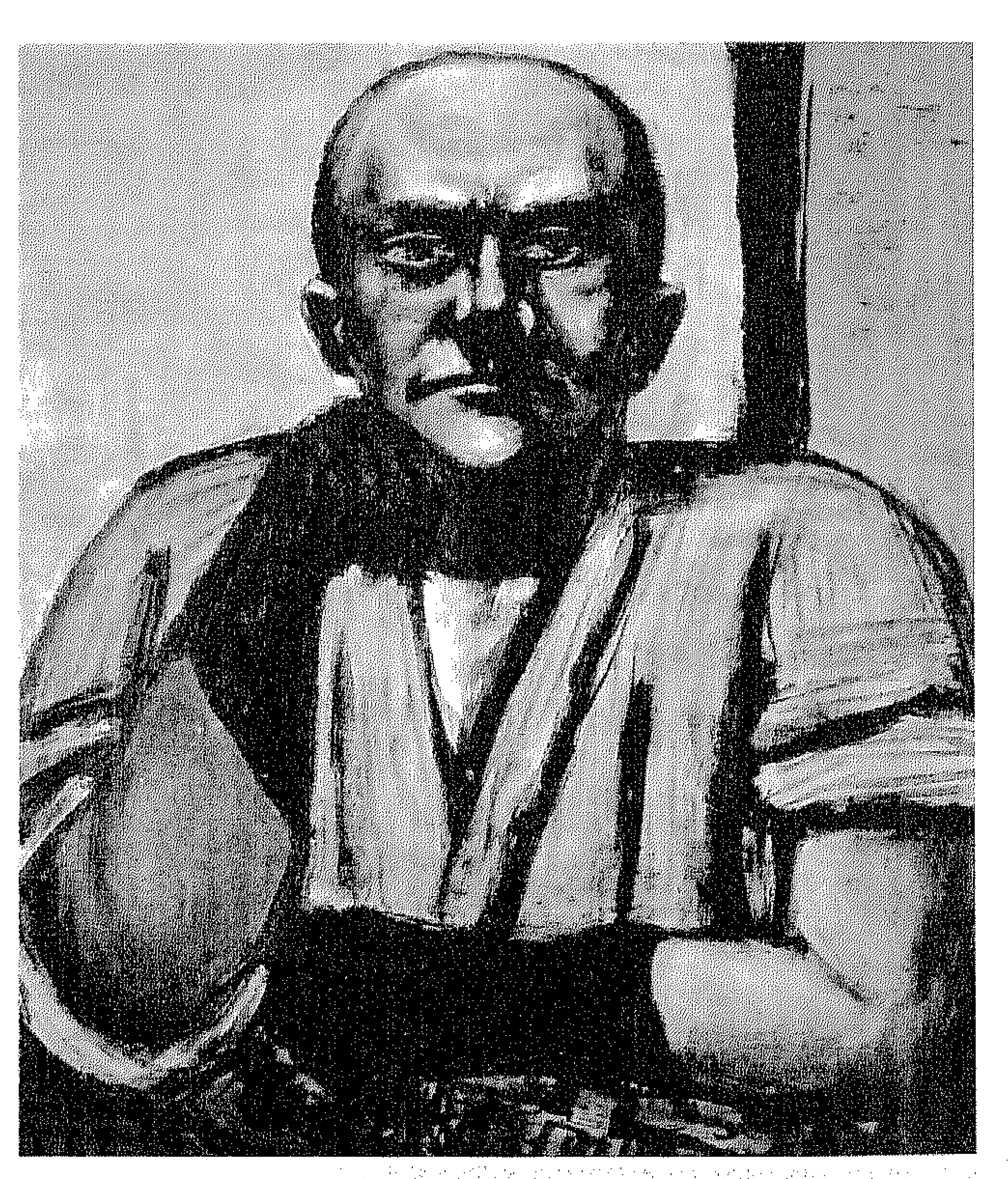
«ماكس باكمان وزوجته ماتيلده في المهجرة» ، 1941



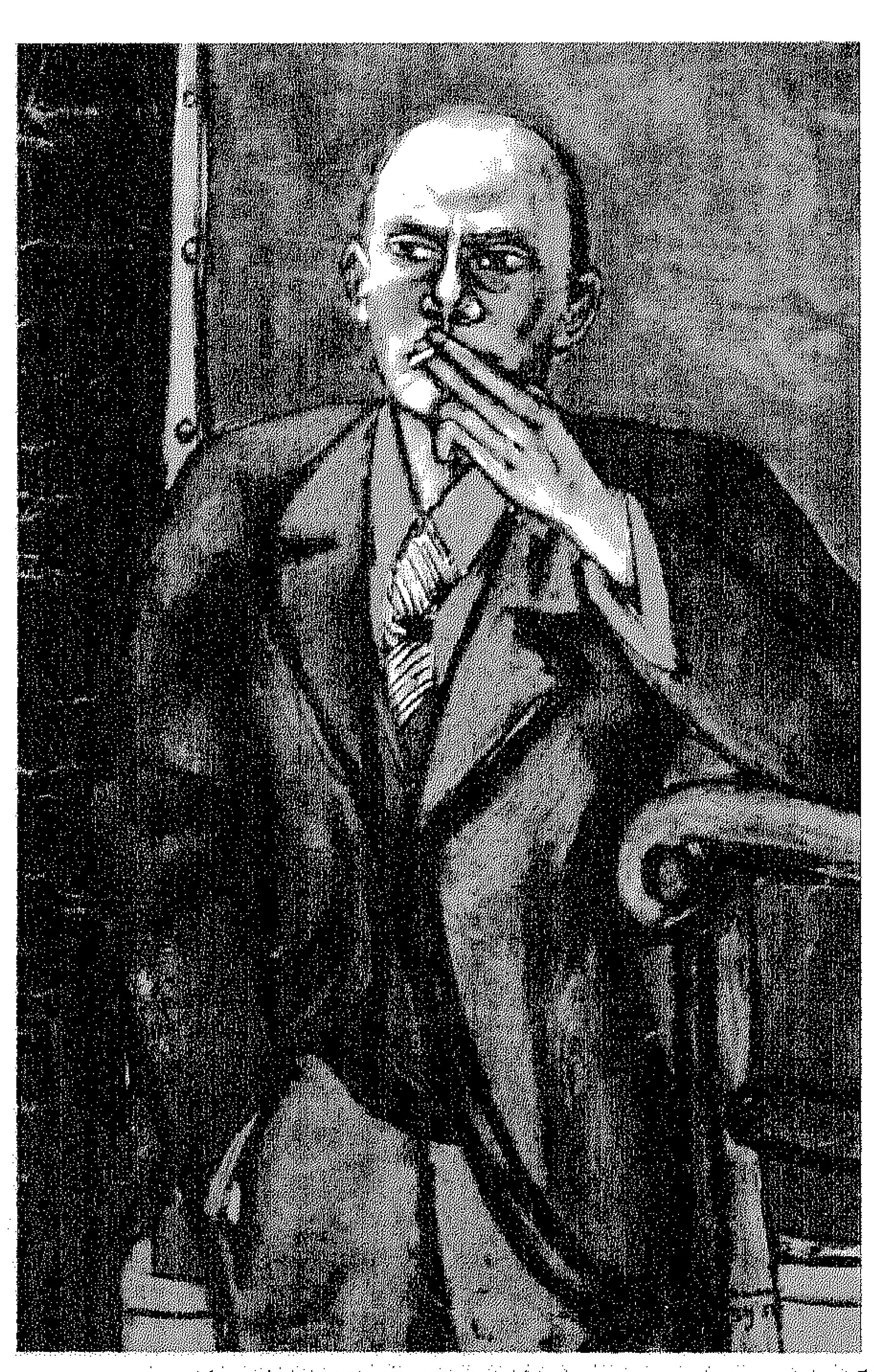
متكلّف ومشمئزّ من الحياة: رسمُ بيكمان لنفسه وهو ممسك بكأس شامبانيا، 1919



لبق وأنيق: رسمُ بيكمان لنفسه مرتديا بدلة، 1919



أكمام مشمّرة ونظرة إلى بعدٍ غيرُ ثابتة: رسمُ بيكمان لنفسه مرتديا زوج قفّاز أزرق، 1948



آخر نظرة بيكمان إلى نفسه في عام 1950 الذي مات فيه: رسمُ بيكمان لنفسه مرتديا سترة زرقاء

بيكمان وقف راسخ القدمين في النجاح . وهو ينهي مقاله الّذي أشرنا إليه بقوله : «نحن الجيل التالي أيضًا وكلّ القادمين ... المالكين بوعي للانهاية ، لا يقيّدنا زمان ولا مكان» .

واشترى المعرض الوطني في برلين لوحة بيكمان مرتديًا بدلة السموكينغ عام 1928 ، وانتهى بها المطاف اليوم في متحف بوش رايسنغر (17) في كامبرج ، ماساشوسيتش . فقد أدّى طرد هتلر الفنَ من ألمانيا إلى إثراء متاحف العالم . أمّا بيكمان فقد فُصل عام 1933 من عمله في شتيدلشوله ، فعاد أوّل الأمر إلى برلين وسكن فيها ، لكنّه عاد فهاجر إلى أمستردام عام 1937 ، بعد يوم واحد فقط من افتتاح معرض «الفنّ المشوّه» . وفي عام 1948 هاجر إلى أميركا ، وما عاد إلى ألمانيا بعد خروجه منها أبدًا . وبعد هجرته بعام رسم نفسه حاملاً بوقًا ، وهو في هذه اللوحة نقيض لنفسه في لوحة السيّد اللابس السموكينغ ، فهو هنا يلبس روبًا منزليًا ، مخطّطا بالأسوّد والأحمر ، ويبدو كأنّما يصغي لما يجري داخله ، نظرته يقظة ، ويده اليمنى جامدة في إيماءة تدلّ على الفزع ، واليسرى تحمل الأداة الموسيقية ذات البريق الفضي . فهذا إنسان تتوزّعه عوالم مختلفة . وكتب بيكمان في مذكراته يوم 14 نوفمبر عام 1948 : «أخشى أنّ مغامرة حياتي ستنحدر انحدارًا جارفًا ... فمبيعات اللوحات تنقص عددًا وقدرًا على نحو مطّرد ... وتراني أنحطّ من فرس سباق إلى بغل طاحونة ، وماذا في ذلك» . ويضيف قائلاً : «أتممت رسم نفسي في لوحة من عام 1948» . وهو يقصد بذلك اللوحة

(17) Busch-Reisinger-Museum

الّتي يلبس فيها قفازين أزرقين ، وهي لوحة تزعج الناظر إليها نفسيًا ، بما فيها من مباشرة ووضوح . وكان بيكمان رسمها في حالة اكتئاب نفسي ، وقلق مادي ، في أسابيع وأشهر كثر حديثه خلالها عن التعب والغم ، و«ألم الصدر» . وهو مع ذلك يمثّل نفسه رجلاً غير متكلّف ، ممتلئاً قوّة ، ولا يناقض ذلك سوى نظرته الّتي فقدت ما كان فيها سابقًا من حدّة وتحدّ .

وفي السابع والعشرين من ديسمبر عام 1950 سقط ماكس بيكمان في نيويورك على الزاوية بين الشارع الحادي والستين والحديقة المركزية ميّتًا . وكان ، إذ ذاك ، قاصدًا متحف ميتروبوليتان ، حيث كانت تعرض آخر لوحة رسمها لنفسه ، إذ رسم نفسه في سترة زرقاء ، عرضت ضمن المعرض «الرسم الأميركي اليوم» . فكانت تلك اللوحة آخر مرّة يواجه فيها نفسه . ولعلّه ، لو عرف ذاك ، لقال : «على أيّة حال» .

وكتب أوفه م . شنيده (18) في كاتالوج معرض هامبورغ الّذي عرضت فيه أعمال بيكمان الّتي رسم فيها نفسه : «لم يأخذ بيكمان نفسه بأقلّ ممّا أخذ به العالم بأسره» ، بل على العكس . وهو ما تراجع عمّا كتبه عام 1940 في مذكراته : «جهدت حياتي كلّها أن أصبح جنسًا أتفرّد به ، ولن أحيد عن ذلك ، ولو كان فيه أن أحرق باللهب إلى الأبد ، إذ إنّ لي أنا أيضًا حقًا في ذلك» .

ودافع بيكمان عن حقّه في النظر إلى المرآة كلّما وقف أمام قماش الرسم ، وكان في كلّ مرّة ينظر نظرة جديدة ، حياته كلها» .

(18) Uwe M. Schneede

من صحيفة DIE ZEIT

لكلّ أن يعيش على هواه

مرور ألف عام على نشأة بوتسدام

ريناته فرانكه

عندما تُذكر بوتسدام (1)، فلا يتبادر إلى الذهن تلك المدينة الواقعة قرب برلين فقط، وإنّما ما هو أكثر من ذلك. فبوتسدام، مفهوم بحدّ ذاته، يرتبط بالتاريخ الألماني ارتباطًا لم يعرفه أيّ موضع ألماني آخر، ويعبّر عن سمات خاصّة في دولة بروسيا، وتقرن به كلّ التحوّلات السلبية في التاريخ الألماني. وكانت بوتسدام المركز العقلي والروحي لبروسيا، وعرفت بنظامها العسكري الصارم، ممّا أدّى إلى التشهير بها بسببه. ولمّا قادت هذه الدولة الصغيرة الرائخَ الألماني إلى الوحدة عام 1871 انطلقت الأحكام المستريبة تجاه بوتسدام وبروسيا من عقالها. وغدت بوتسدام علامة شؤم يوم استغلّ هتلر اسمها استغلالاً فاحشًا، وذلك عندما أقام في مارس من عام 1933 احتفالاً كبيرًا في كنيسة الحامية المهيبة فيها أسماه «يوم بوتسدام». وكانت الأجراس في تلك الكنيسة تعزف نشيدًا يعدّ «نبض بروسيا» نصّه: «احرص دائمًا على الوفاء واللباقة حتّى تبلغ قبرك البارد». وأشاد هتلر في هذا الاحتفال بالعلاقة الحميمة بين التقاليد البروسية وتقاليد الاشتراكيين الوطنيين النازيين. وعندما بدا مقدار الأسى الّذي جلبته ألمانيا الهتلرية على الإنسانية أصبحت بوتسدام اسمًا لكلّ المثالب في التاريخ الألماني. وفي آخر عملية سياسية ذات شأن في هذا الموقع اجتمع الحلفاء المنتصرون في بوتسدام بعد نهاية الحرب، وقرّروا تقسيم ألمانيا. ثمّ ما لبثوا في شهر فبراير من عام 1947 أن حلّوا، بحسب قانون مجلس الرقابة، دولة بروسيا «الداعمة للعسكرية والرجعية».

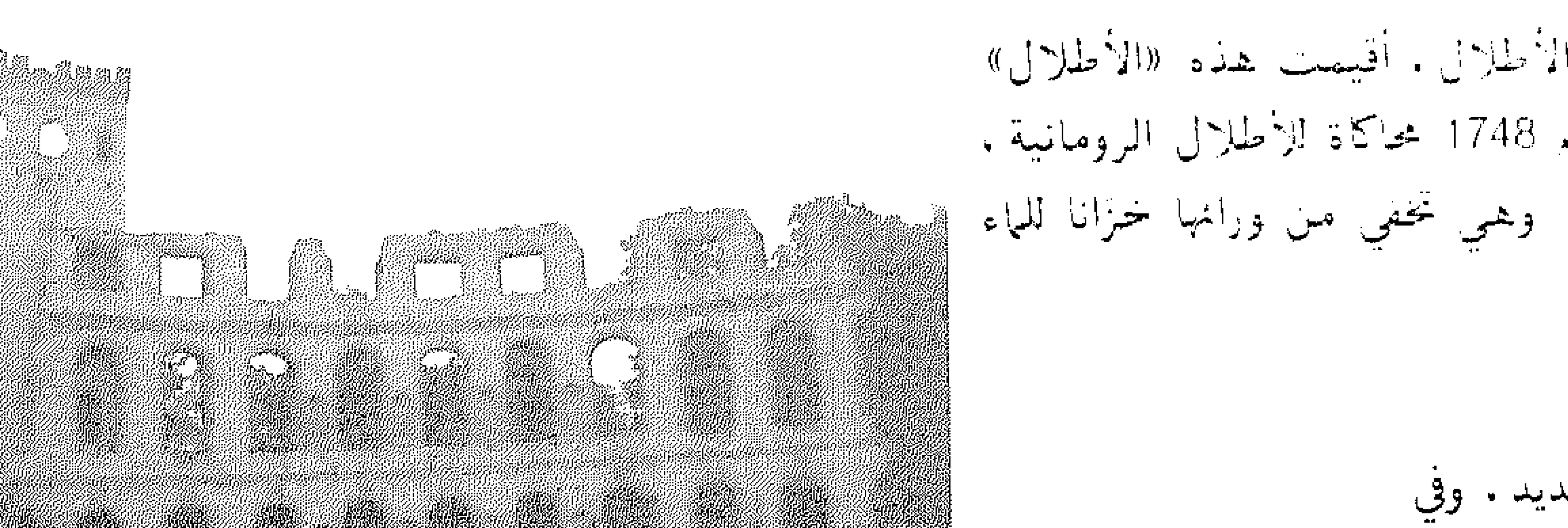
وبعد الحرب العالمية الثانية أصبحت بوتسدام خاضعة لسيادة الجمهورية الألمانية الديمقراطية، وجُعلت عاصمة لولاية براندنبورغ (2) المؤسّسة عام 1946. لكنّها، مع ذلك، بقيت مغضوبًا عليها. وبذل السادة الجدد وسعهم لمحو تاريخ بوتسدام، فالتفتوا إلى ما تركته الحرب من مبان ارتبطت في أذهان الناس بعقائد النازيين، فهدموها، من مثل قصر المدينة، والمَعلم القديم، كنيسة القصر والحامية، فآلت ذكرى القيم والفضائل الّتي جلبت لبوتسدام الشهرة والشرف إلى نسيان.

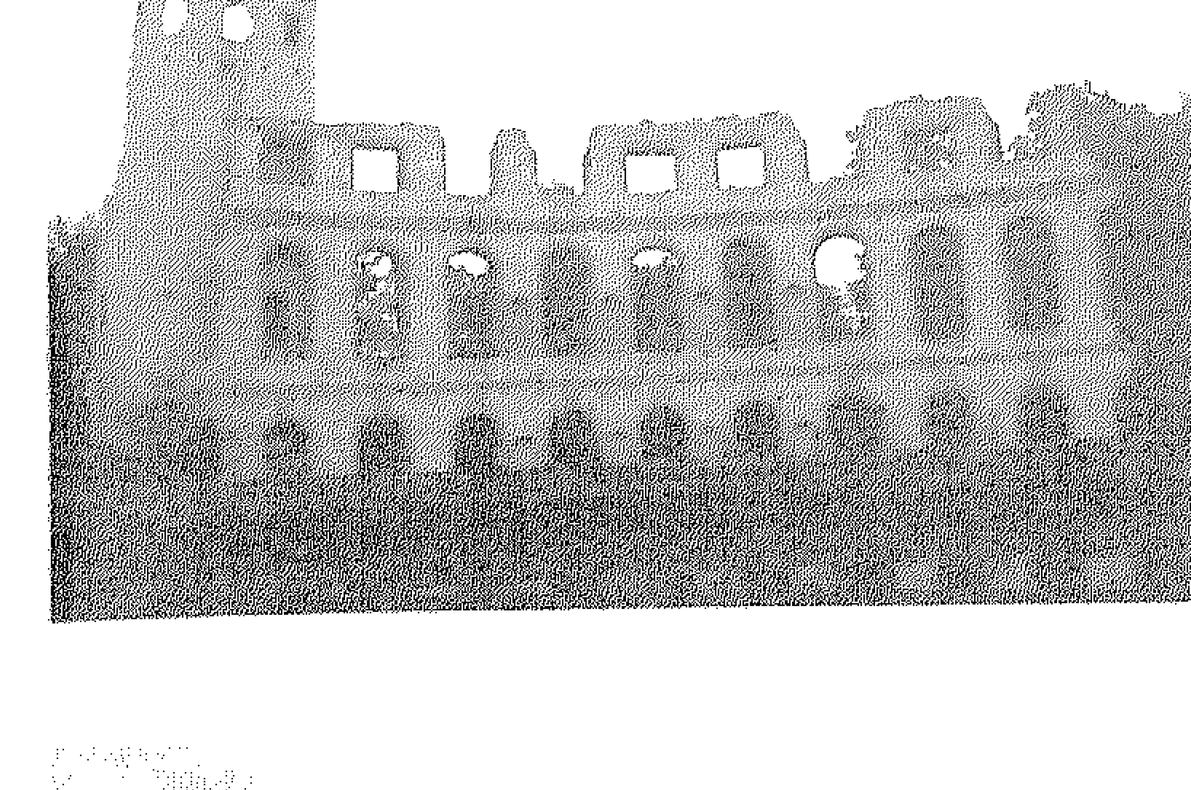
وجاءت إعادة بناء المدينة متلكّئة متعثّرة، فقد استأثرت برلين «عاصمة الجمهورية الألمانية الديمقراطية»، بالمال، وتركت بوتسدام جانبًا تتحمّل وحيدة تبعة التاريخ الألماني. وفي هذا العام يكون قد مرّ ألف عام على نشأة بوتسدام، وليس هذا سبب للاحتفال احتفالاً شديدًا، لكنّ نظرة مراجعة للتاريخ، واستذكارا له، أصبحت اليوم، بعد تغيّر الأحوال في أوروبا، مباحة؛ فبوتسدام تستعرض تاريخها، وترى ذاتها «مدينة ذات تناقضات». وهي تريد بعد أن غدت تراثا تاريخيا عاما أن تحدّد هويتها ودورها في ألمانيا الموحّدة.

والفرصة، على أيّة حال، مهيّأة لتبدأ بوتسدام بداية جديدة. ولعلّ في سيرة رئيس وزراء الولاية، منفريد شتولبه (3)، الّذي يحكم في بوتسدام ومواقفه قدوة تحتذى. فقد أصبح هذا الرجل بفضل مواقفه الواضحة والصريحة رمزًا إلى الوحدة في الجزء الشرقي من ألمانيا. وهو أحد الّذين قاوموا نظام الحكم السابق من خلال العمل مع الكنيسة، ولمّا علت الأصوات مطالبة باستقالته لتعاونه مع «أمن الدولة»، وهو نظام الشرطة السرية في الجمهورية الألمانية الديمقراطية الّذي كان متنفّذًا في كلّ منحى من مناحي الحياة، ردّها عنه باعتبارها غير مبرّرة. ويكون شتولبه بذلك حدّد من جديد ما يجب أن تكون عليه الهوية الألمانية؛ وهو يتّبع في ذلك فضيلة بروسية قديمة، وهي العزم على الكفاح عن الذات.

(1) Potsdam (2) Brandenburg

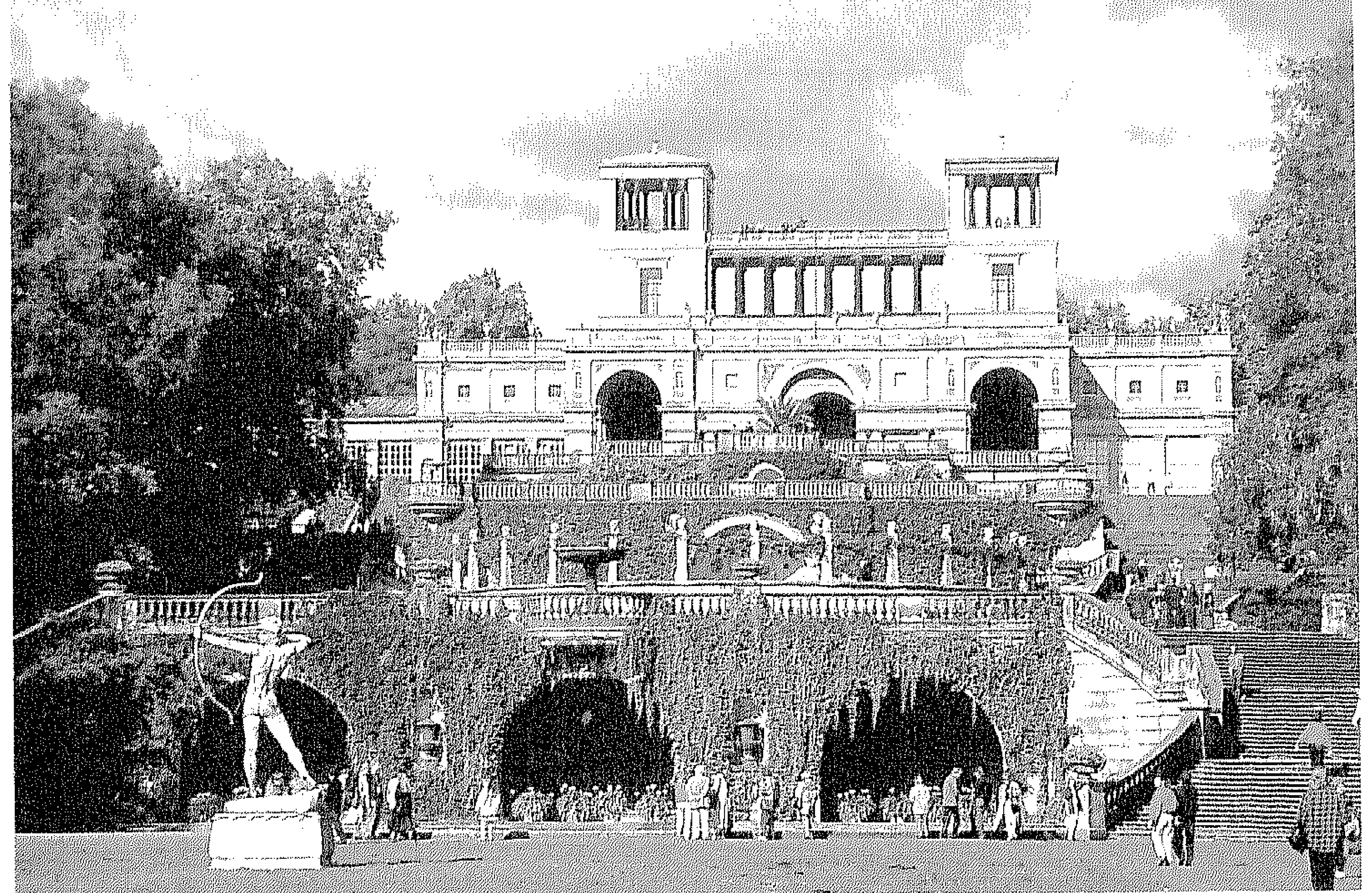
(3) Manfred Stolpe



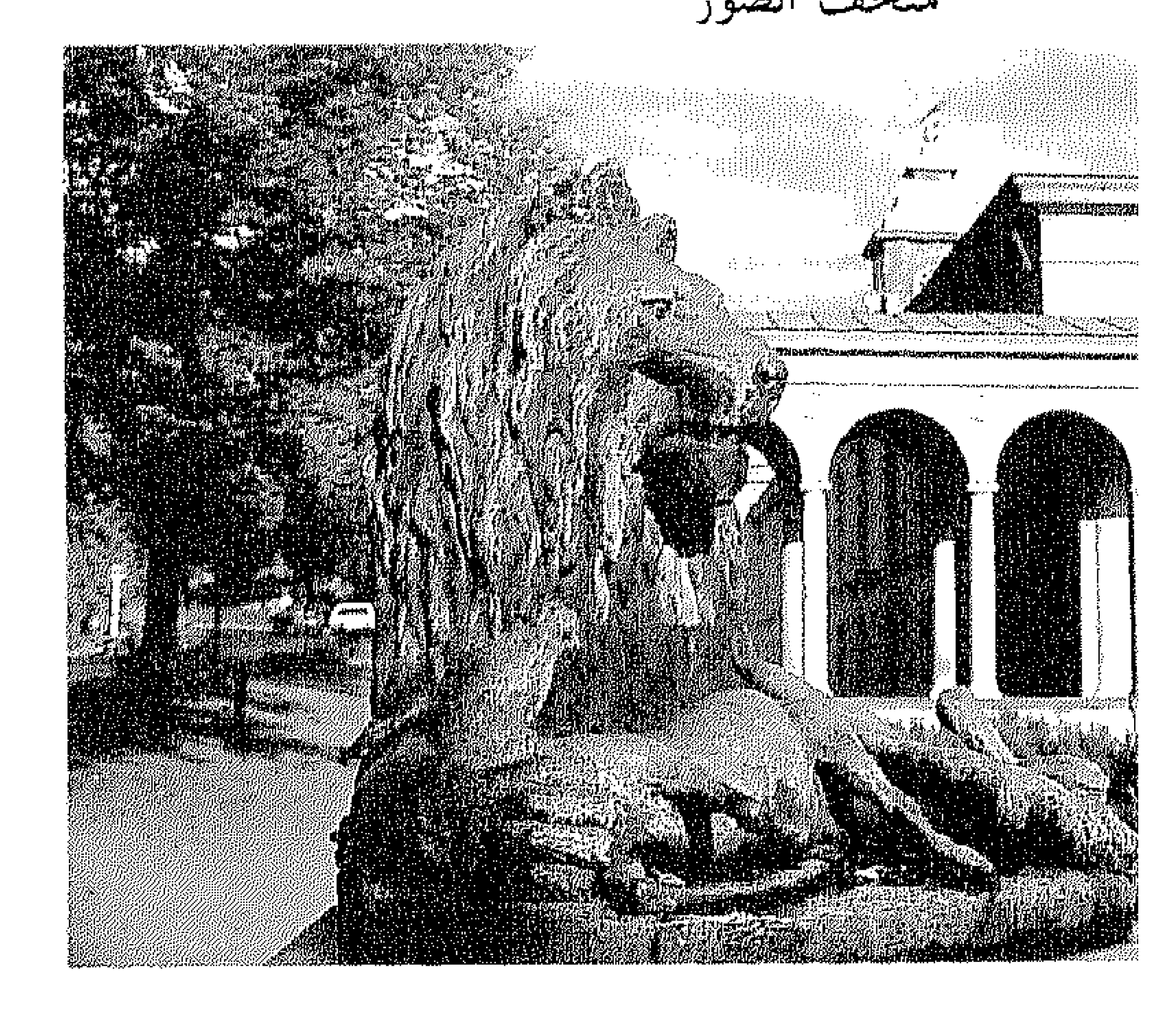


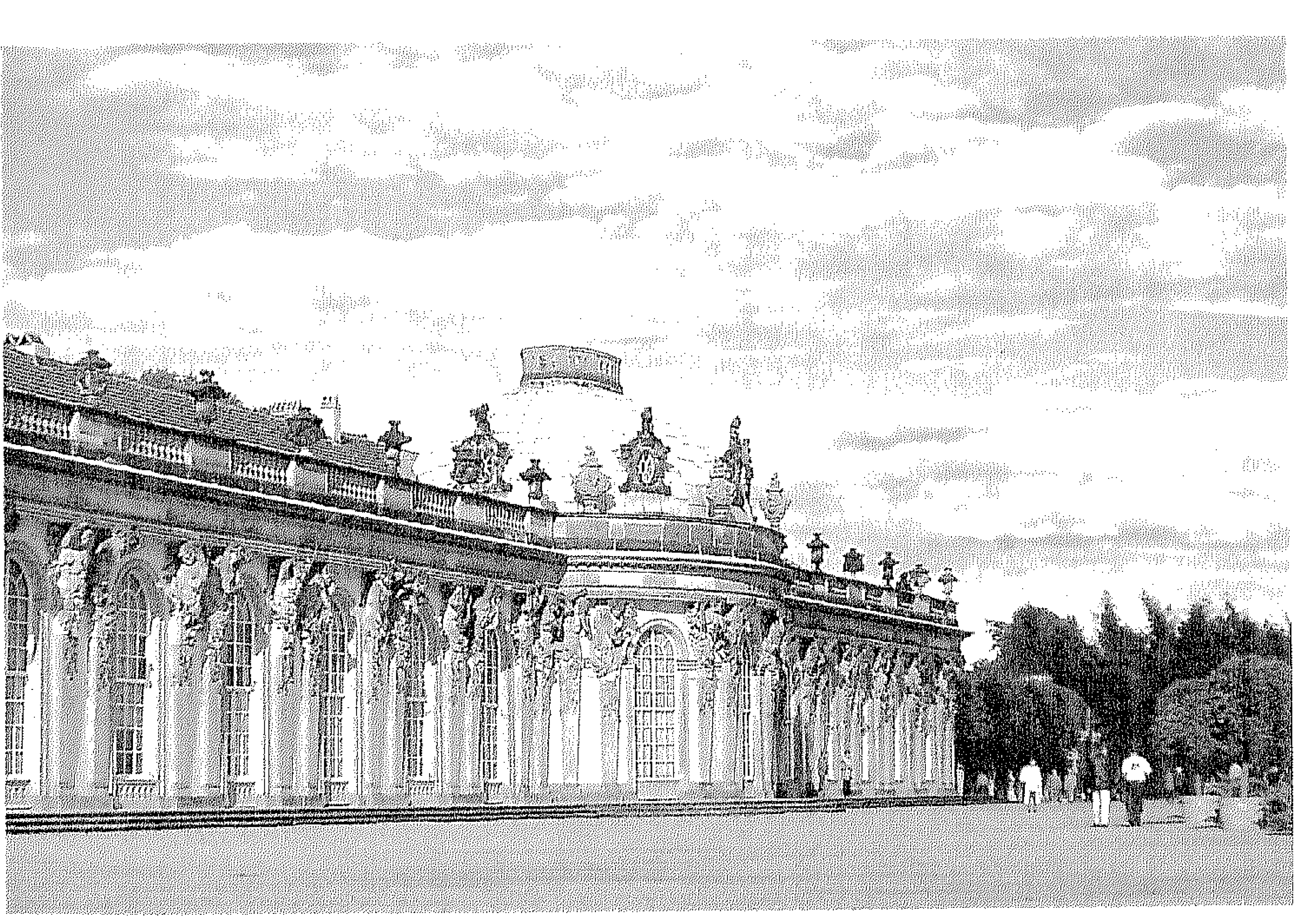
جبل الأطلال . أقيمت هذه «الأطلال»
عام 1748 محاكاة للأطلال الرومانية ،
وهي تخفي من ورائها خزانا للماء

بستان البرتقال الجديد . وفي
يسار الصورة : النبال ، وهو
تمثال للنحات إرنست
موريتس غاير ، 1901

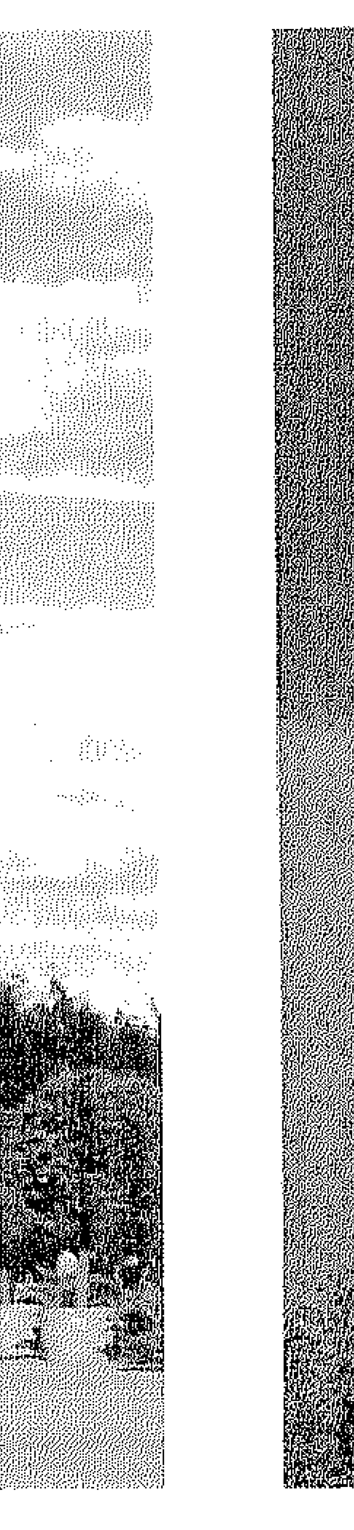


تمثال أسد أمام الجناح الشرقي من
متحف الصور

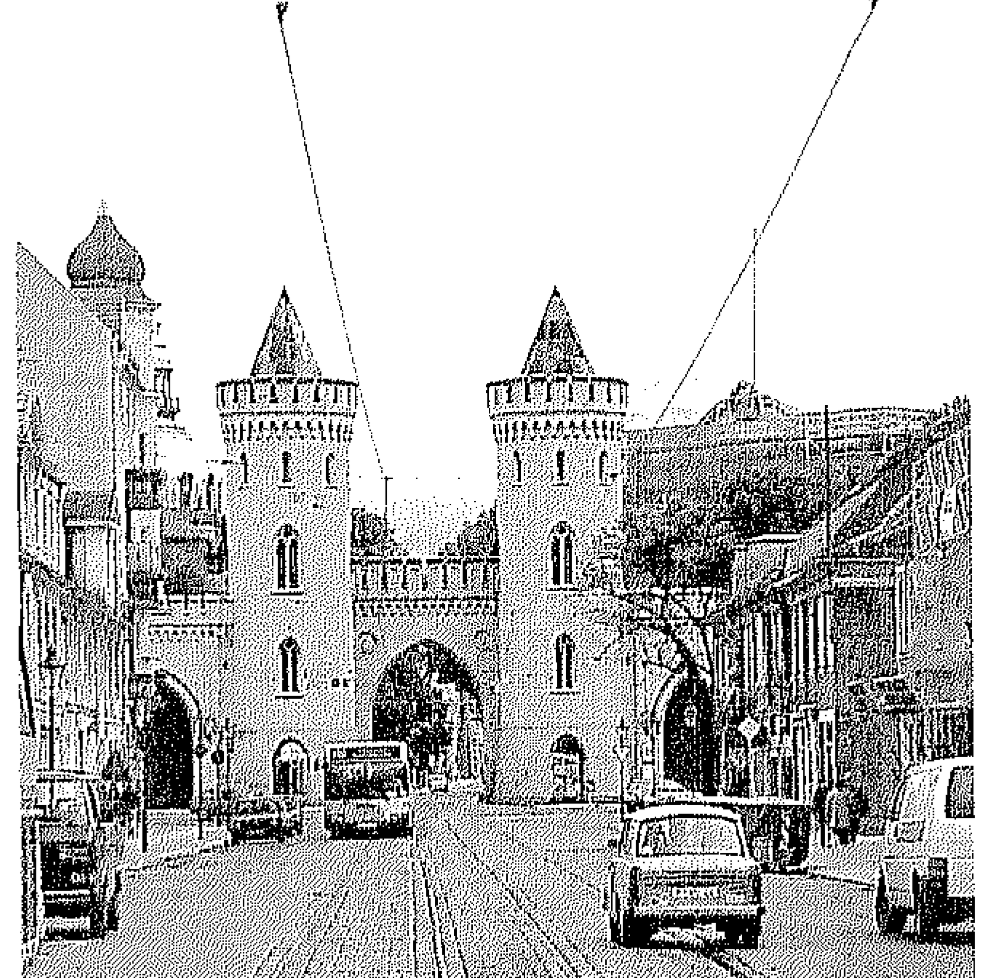


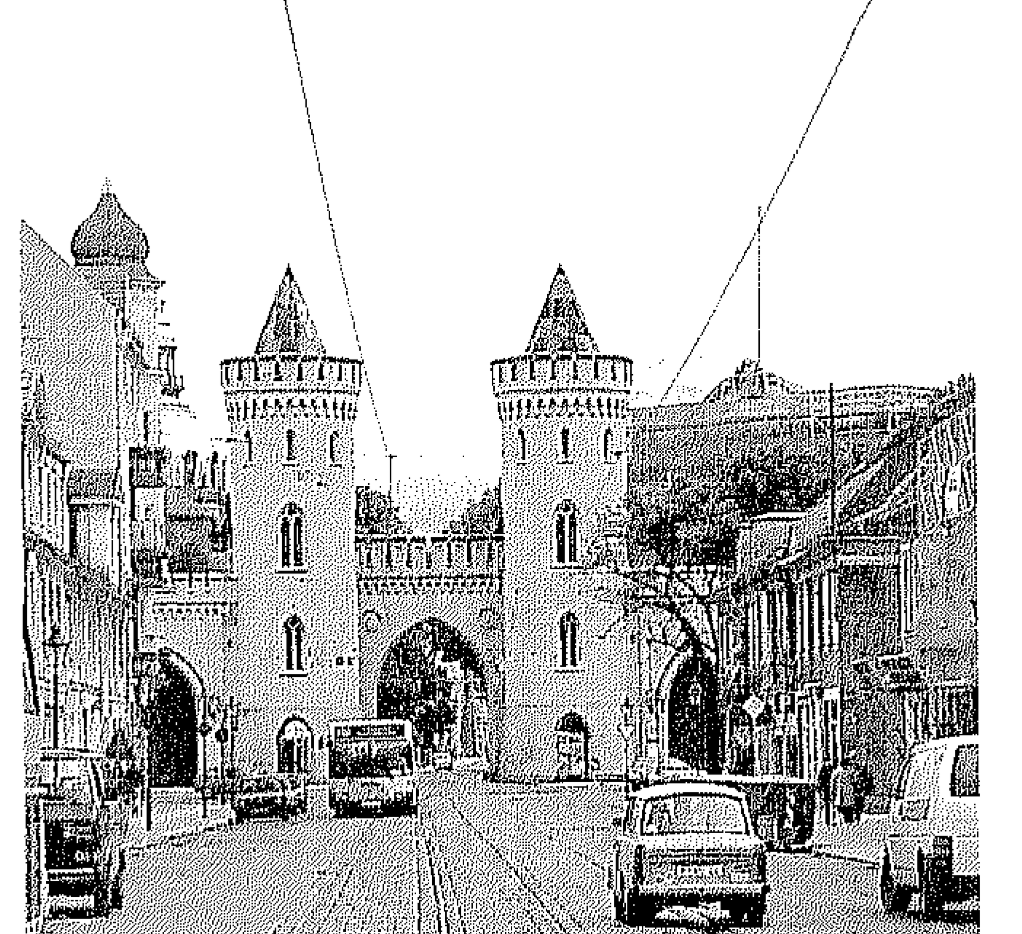


قصر «سانسوسي» الذي أمر فريدريش الثاني
ببنائه على نمط الروكوكو المعماري



فريدريش الكبير ، نحته فارسا
كريستيان دانييل رَوْخ

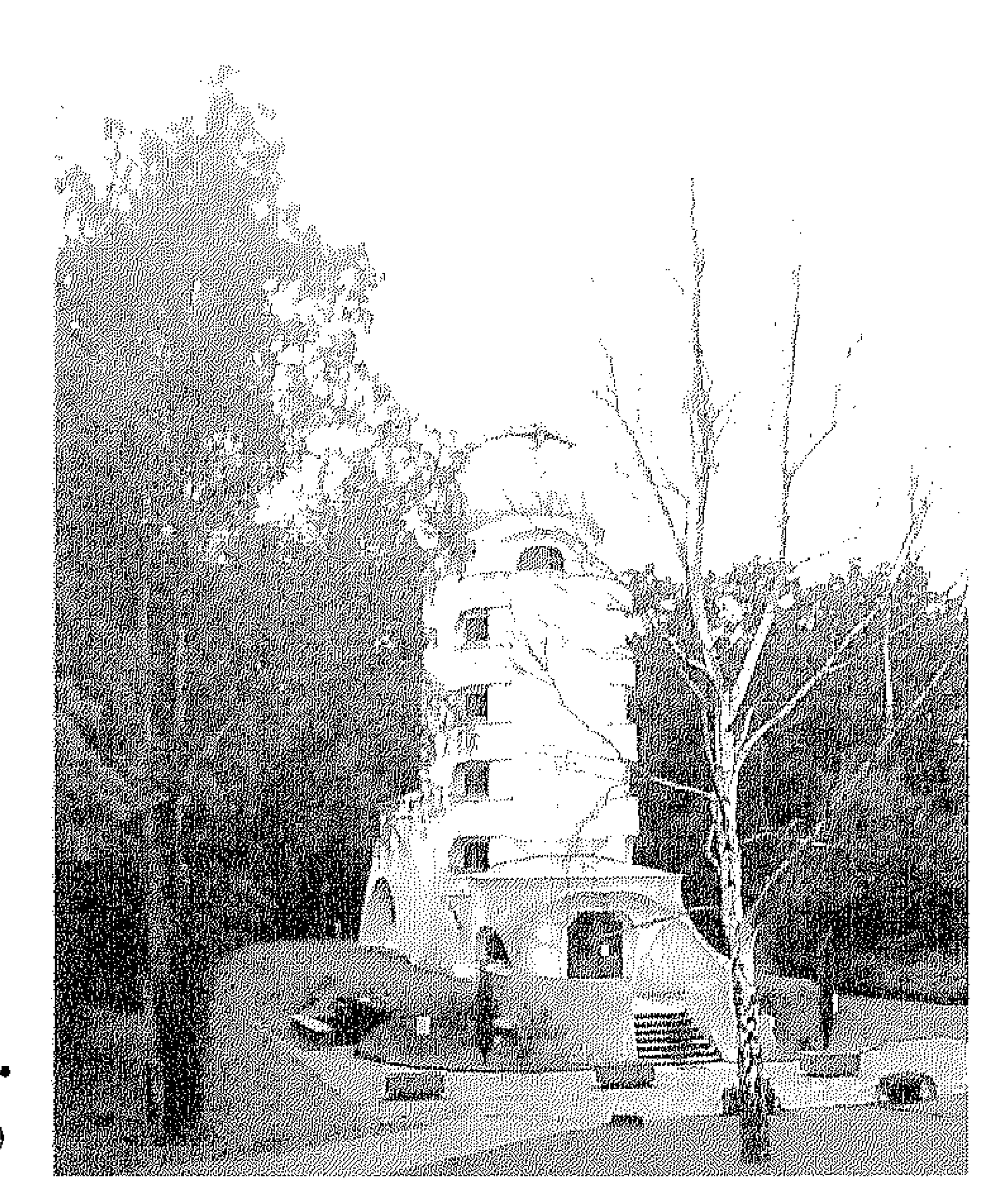




بوّابة «ناونير تور»

القصر الجديد الذي بناه فريدريش الثاني على نمط الباروك المتأخر



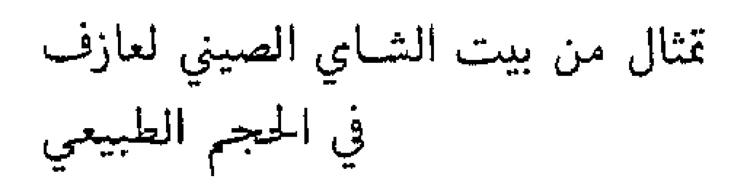


مرصد الشمس الحامل اسم «برج آينشتاين»

بيت الشـاي الصيني



سـاحة السوق القديمة وكنيسة نيقولاي ودار البلدية القديمة (عن اليمين)



تمثال من بيت الشـاي الصيني لعازف في الحجم الطبيعي



الحيّ الهولندي، أقامه فريدريش فلهلم للصنائعية والفنّانين الذين قدموا من هولندا

وفهمه لايتنكّر للماضي بخيره وشره ، غير فاقد الأمل في المستقبل ، وغير منتقص من ثقته بنفسه .

وبوتسدام موضع تاريخي يستأهل تاريخه أن يرّد عليه اعتباره ، فهنا كان للناس فضائل يجدر أن لا تنسى .

دخلت بوتسدام التاريخ في وقت مبكّر ، فقد نشأت فيها في نحو عام 800 بعد الميلاد قلعة ومستوطنة سلافية جاء ذكرها لأوّل مرّة عام 993 في وثيقة من وثائق الإمبراطور الجرماني الروماني أوتو الأوّل ، ونعتت بأنّها «موقع بوتسدامي» . ومع ذلك ، فقد بقي هذا الموضع في إمارة براندنبورغ زمنًا طويلاً غير ذي أهمية ، وعاش أهل هذه المنطقة الرملية والموحلة عيش ضنك ، على صيد الحيوان والسمك .

ولم يتغيّر حال بوتسدام إلاّ على يد حكام براندنبورغ من فرع هذه السلالة في برلين . وأفاد الموقع من حبّ أفراد هذه الأسرة إيّاه ، ومن هواهم في استصلاحه ، وإقامة العمائر فيه ، وظلّ الأمر كذلك حتّى نهاية حكمهم الّذي انتهى بتنازل الإمبراطور فيلهلم الثاني عن العرش في عام 1917 . فردمت المستنقعات ، ووسّعت بوتسدام ، فجعلت أولاً حامية ، ثمّ مقرّا للحكم متمتّعًا بحقّ التمثيل . ونشأت في منطقة براندنبورغ الأصلية دولة براندنبورغ ومن ثمّ بروسيا ، وتوسّعت عن طريق توالي الحكام وفتوحهم ، حتّى أصبحت منذ عام 1701 مملكة . وجعل هؤلاء الحكام من بوتسدام موضعًا ازدهر فيه التسامح ، وسعة الصدر والأفق أيّما ازدهار . ففي نوفمبر من عام 1685 وقّع كبير أمراء براندنبورغ «مرسوم بوتسدام» ، كفل به لكلّ المهاجرين من بروتستانت فرنسيين ، وكاثوليك ، ويهود حرية الدين ، وكان ذلك في وقت كثر فيه امتحان الناس في أديانهم .

وظلّ التسامح في مسائل الدين وفي سواها السمة الأساسية في حكام بوتسدام . وكان أكثر هؤلاء الحكام أثرًا في إضفاء طابع التسامح على دولة بوتسدام ، وعلى مفهوم بوتسدام ، وعلى بروسيا الملك فريدريش الثاني الّذي عاد يُنعت اليوم في الشرق والغرب معًا بلقب «الكبير» . وارتبط نظامه السياسي في تصوّر الناس بدولة لا يجمعها إلاّ العقل والحكمة ، فلم يلتق أهل بروسيا على صفات تاريخية ، أو عرقية ، أو ثقافية مشتركة ، وإنّما جمعهم تصوّر للدولة قائم على النظام ، والشعور بالشرف ، والتعفّف . وكان كلّ من في الدولة يلتزم بهذه القيم ، ويعدّ نفسه صاحبها من الملك إلى الأجير . وظلّ ألق هذه الدولة على الأيام ، حتّى عندما نشأ عنها في النهاية ظواهر أضرّت بهيبتها ، مثل شعور بالصفوة مبالغ فيه ، وظهور طبقة موظّفين متحكّمة ، وإطاعة شلّت التفكير المستقلّ .

وكان فريدريش الثاني ، «الفيلسوف على العرش» نصيرًا للتنوير ، وكان فولتير ، أحد أهمّ دعاة التنوير دائم الزيارة لبوتسدام . وبدأت فكرة العدالة بالتحقّق . فألغى فريدريش التعذيب ، واحترم القضاء . وقال الملك الشاب عند توليه السلطة : «كلّ الأديان تستوي خيرًا ، وأضاف : لو جاء الأتراك . . . لبنينا لهم مساجد» . وكان في الجيش البروسي مسلمون من البوسنيين والتتار من ورثة «أسرة المغول الذهبية» ، وكان لهم دور مهمّ في الجيش وسمعة طيبة ، وجُعل لهم غرف خاصّة للصلاة وإمام يؤمّهم .

وكان من مطمع الملوك البروسيين دائمًا أن يجعلوا من بوتسدام «جنّة» . وما كانوا يحرصون في ذلك على «عمارة الحكّام» ، بل غلب توقهم إلى الجمال ، وأحيانًا إلى الألاعيب العمائرية . وبنى فريدريش الكبير مقرًا صيفيًا ، واتّخذ له هذا الملك الّذي أصبح وحيدًا في مرحلة مبكّرة من حياته اسم «سانسوسي» (4) ، ويعني الاسم بالفرنسية «من غير قلق» . وجعلت المنطقة المحيطة بالقصر على هيئة حديقة عمومية ، أقيمت فيها بنايات كانت لها وظيفة معمارية تزيينية . فكان هناك «بيت الشاي الصيني» ، و«بستان البرتقال» ، و«المعبد الكلاسيكي» ، و«جبل الأطلال» ، و«بيت التنين» ، ومرقب . وأتمّ لاحقوه بناء «الأركادين البروسي» . ولم يستثن سكان المدينة من أعمال العمارة هذه ، فلم يكن مسرح المدينة «ملكيًا» ، بل «خصّص لمتعة الناس» .

ومضت الرغبة في البناء لاتكاد تعرف حدًا ، فوظّف معماريون ، ومصمّمون للحدائق ، وحوّلت مساحة واسعة إلى «عمل فنّي متكامل» ، تآلفت فيها الطبيعة والعمارة على أحسن وجه . وتترك مباني المدينة من قصور صغيرة حالمة ، وفيلات إيطالية ، وحدائق صقلية ، وقصور رخامية تنعكس صورها في الماء ، وشرفات فخمة ، وكنائس وقورة ، ونصب تذكارية ، وبوابات ، وأبراج في نفس الزائر ذكريات ذات قيمة كبيرة ، وتحفظ في الوقت نفسه ذكرى عهود إزدهار المدينة أيام أنشئت فيها هذه المباني . وعن بوتسدام صدرت بعد مقولة ينتفع فيها مستقبلاً ، ففي هذا الموضع جهر فريدريش الثاني بمبدئه : «للكلّ أن يعيش على هواه» . وما أجدر أن يعمّ هذا المبدأ ، ليأخذ به الناس في العالم جميعه .

(4) Sanssouci

بلوغ الحدّ

عن الكتابات السياسية لكارل ياسبرز

فالتر هندرر

بدا لأوّل وهلة أنّ انهيار المعسكر الشيوعي يعني عصرًا ذهبيًا خالصًا للديمقراطيات الغربية، ولكنْ يسود الآن في الولايات المتّحدة وفي أوروبا على السواء شعور عامّ بعدم الرضى عن شكل الحكومات الّذي وصفه تشرتشل مرّة ساخرًا بأنّه «الأسوء، إذا استثنينا كلّ ما عداه».

وقد عادت المصالح الشوفينية والقومية فجأة إلى جدول أعمال السياسة اليومية بعد مرحلة من الاتّجاه إلى العالمية. بل إنّ مشروع أوروبا الموحّدة يبدو كأنّه يسير القهقرى. وتذكّر حال ألمانيا اليوم، في كثير من الجزئيات، بحالها في الخمسينات والستينات، كما حلّلها الفيلسوف كارل ياسبرز (1)، وخاصّة في مؤلّفه من عام 1966: «إلى أين تسير ألمانيا الاتّحادية؟». ومع أنّ المادّة الحادية والعشرين من الدستور الألماني تنصّ على «مشاركة الأحزاب في بناء الإرادة السياسية للشعب»، فإنّ ياسبرز وصف الواقع آنذاك على هذا النحو: «إنّ الأحزاب لا تُعْلِم الشعب ولا تُعَلّمه، ولا تدفع به إلى التفكير، كما أنّها تعتمد في الانتخابات على مبدأ التقنية الدعائية، آخذة في الحسبان المصالح المادية للجماعات الّتي تريد اكتساب أصواتها».

وانتقد ياسبرز قيام الدولة بتمويل الأحزاب، وتعيين الأحزاب موظفين حكوميين على أساس المحسوبية، واشتراط حصول الأحزاب على خمسة بالمائة على الأقلّ من أصوات الناخبين لدخولها مجلس النواب، ممّا يجعل نشوء أحزاب جديدة أمرًا صعبًا، وكذلك عدم رغبة الحاكمين والمحكومين في مواجهة ماضيهم بصراحة وإخلاص من أجل البدء «بثورة ضرورية في طريقة التفكير». وشكا من نقص عامّ في الأفكار السياسية والأخلاقية، وطالب بزيادة المناقشات العلنية، وبتوسيع التثقيف السياسي، وبتشديد البرلمان رقابته على الحكومة، وبتشديد الشعب والصحافة رقابتهما على البرلمان، بل إنّه طالب بالنظر في إمكانية تعيين موظّف عال يتولّى رعاية الحقوق الأساسية للمواطنين لدى السلطات، كما في السويد. على أنّ رئيس الدولة في ألمانيا يستطيع أداء هذه المهمّة، لأنّ منصبه الّذي يتجاوز الأحزاب، وكذلك «حكمه السياسي والأخلاقي» يمكّنانه من أن يكون ثقلاً موازيًا للأحزاب.

فإنّ «عدم وجود بديل لنظام الأحزاب السياسية في المجتمعات الديمقراطية الكبرى»، كما يقول الرئيس الألماني ريشارد فون فايتسكر (2)، يؤدّي فيما يراه ياسبرز إلى نشوء التجاوزات المشكوّ منها، المتمثّلة في «تقليل الحقوق الأساسية»، وإلى نمط من الديمقراطية الصورية» الّتي تسير بشكل واضح بعيدًا عن إرادة الشعب. ويؤكّد ياسبرز مرارًا أنّ الدستور نفسه وضع وأقرّ بدون مشاركة الشعب، ولذا فلا غرابة ألاّ تكون صلة مباشرة بين الشعب وبين الدستور. ويعبّر يورغن هابرماس (3) عن واقع الحال اليوم بطريقة مبسّطة قائلاً: «بدلاً من أن يسود التحمّس الوطني الدستوري المواطنين المنتسبين إلى أمّة واحدة، فإنّ السائد اليوم ما يزال هو التعصّب القومي المستند إلى قوّة المارك الألماني». وتبرهن المناقشات بشأن إعادة توحيد ألمانيا أو بشأن أوروبا الموحّدة، وكذلك النقد الجوهري الراهن الّذي وجهه الرئيس فون فايتسكر لمطالب السلطة عند الأحزاب بشكل مدهش على واقعية مؤلّفات ياسبرز السياسية بالرغم ممّا مضى عليها من زمن.

(1) Karl Jaspers

(2) Richard von Weizsäcker (3) Jürgen Habermas

ويرجع هابرماس وغونتر غراس (4) في تعليقاتهما على مسألة «إعادة توحيد ألمانيا» صراحة إلى ياسبرز ، ولا سيّما مؤلّفيه «الحرية وإعادة توحيد ألمانيا» و«إلى أين تسير ألمانيا الاتّحادية؟» فضلاً عن استعانتهما بحجج للرئيس فون فايتسكر تبدو ذات صلة بتسلسل الأفكار المطروحة سواء أمقصودًا كان ذلك أم غير مقصود.

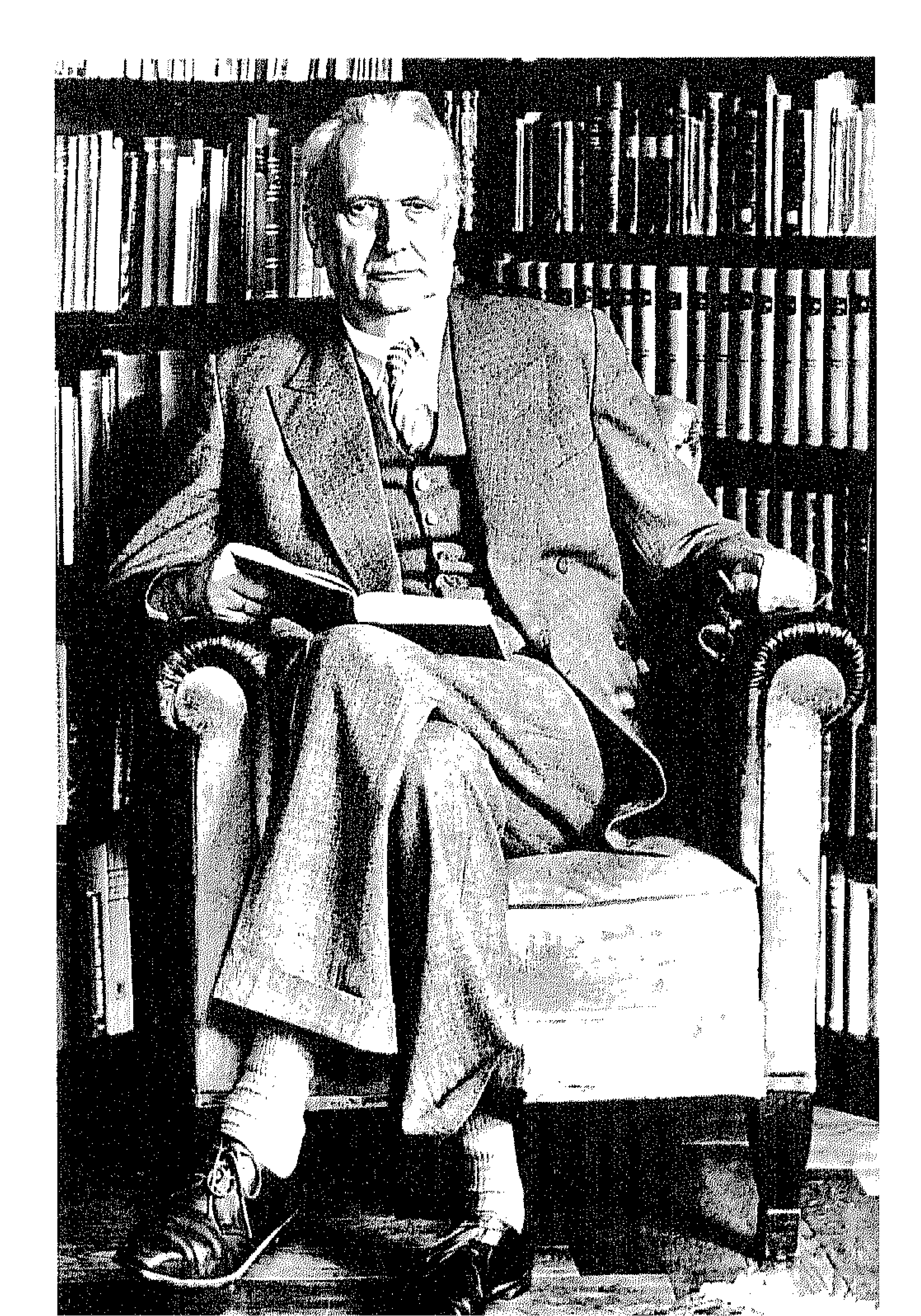
ولو تفحّص المرء المؤلّفات السياسية لكارل ياسبرز بين عامي 1945 و1967 لأخذ عليه «قسوته الأخلاقية» أو حتّى «تطرّفه الفلسفي» الّذي يرجع إلى كانت و ماكس فيبر (5) تحديدًا. بيد أنّ تهمة الميل الشديد إلى عدم التسيس الّتي رمي بها ياسبرز في مطلع السبعينات لا تنطبق على أعماله السياسية البتّة ، بل إنّ التسيس يبدو ، على العكس من ذلك ، ذا شكل تصاعدي في وجهات نظره الفلسفية الأخلاقية ، كما تُصوّرها «مسألة عقدة الذنب» من عام 1946 ، ثمّ «القنبلة الذرية ومستقبل الإنسان» من عام 1958 ، وكذلك مواقفه المنتقدة في الستينات. وهكذا كان ياسبرز الوحيد الّذي حاول تصحيح الأخطاء الكبرى لمسيرة الديمقراطية الوليدة آنذاك. فقد أعلن ياسبرز في أوّل مؤلّفاته السياسية «مسألة عقدة الذنب» الّذي صدر بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة أنّ دراسة الماضي دراسة جذرية تعدّ مهمّة سياسية ملحّة ، فسبق بذلك التحليلات المعروفة لأدورنو (6) وميتشيرلي (7) بزمن طويل. وقسّم هذا الذنب وفقًا لأربعة معايير إلى جنائي ، وسياسي ، وأخلاقي ، وميتافيزيقي ، معرّفًا كلاً منها تعريفًا وافيًا مقرونًا بالأمثلة والإيضاحات ، كي يجعل مسؤولية الفرد في المشاركة في الذنب أمرًا ثابتًا لا يقبل الجدل.

فلمّا اعترضت حنّه أرينت (8) في رسالة خاصة مؤرّخة في السابع عشر من أغسطس عام 1946 ، بأنّ استعمال مصطلح «الجنائي» وصفًا لجرائم النازية غير جائز ، ولا حتّى من الناحية القانونية ، أجابها ياسبرز في التاسع عشر من شهر أكتوبر من العام نفسه قائلاً : إنّ الذنب الّذي يفوق جميع أضرب الذنب الجنائي يكون قد اكتسب بشكل حتمي طبعًا... طابعًا شيطانيًا ، فيصل بذلك من حيث صلته بالمشكلة إلى هذه الدرجة من الشرّ. وأضاف ، وهو يشير إلى جرائم النازية ، أنّه يودّ أن يأخذ الأشياء من حيث ابتذالها ، وكذلك من حيث تفاهتها الواقعية أخذًا كاملاً ، فقدّم بذلك لحنّه أرينت المصطلح الّذي استعملته في حديثها عن «الشرّ المبتذل» كما ظهر في عنوان فرعي لكتابها المعنون «آيخمان في القدس».

وأدرك ياسبرز منذ عام 1945 مدى خطورة استعمال

(4) Günter Grass (5) Max Weber

(6) Adorno (7) Mitscherlich (8) Hanna Arendt



كارل ياسبرز (1883-1969)

المثيولوجيا والميتافيزقيا أثناء الحكم النازي، ثمّ المعايير غير الدقيقة كمعيار «الذنب الجماعي» فيا بعد لتهوين مسألة الذنب والإسهام بذلك في إحلال النسيان محلّ التذكّر. وربط ياسبرز التحليلات الدقيقة لمسألة الذنب الألماني الّتي اكتسبت الآن مرّة أخرى طابعًا بارزًا بسبب النقاش المتّسم بالنفاق والرياء الجاري بشأن المسؤولية الفردية عن ماضي الجمهورية الألمانية الديمقراطية، بعد أن أصبحت جزءًا من ألمانيا الموحّدة، بمسائل أخرى في هذا المجال تتعلّق بدول الغرب الكبرى الّتي قدّمت بمارسات متعدّدة في سياساتها الخارجية دعمًا لنظام هتلر من سنة 1930 حتّى سنة 1939.

ويكرّر ياسبرز في مختلف مؤلّفاته رأيه القائل: إنّ الفرد شريك في المسؤولية للدولة الّتي يعيش فيها، وشريك في الممارسات السياسية لها، ذلك أنّ مشاركة الفرد في المسؤولية هي الطريق الوحيد «لتعديل طريقة التفكير»، وهو، عنده، شرط لإمكانية وجود دولة الحرية.

وقد يلمح المرء خلف هذه الآراء مفهوم الفلسفة المثالية، وخاصّة عند كانْت، ممّا يبيح له الادعاء أنّها لم تعد تتلاءم مع الواقع الألماني. غير أنّ هذه المفاهيم تبدو محفّزة وضرورية معًا في عصر يجعل فيه السياسيون تصرفاتهم رهنًا، فيا يظهر، بنتائج استطلاعات الرأي وحدها. ولو قرأ المرء اليوم، فضلاً عن ذلك، بعض مؤلّفات ياسبرز، نحو: «الحرية وإعادة توحيد ألمانيا» من عام 1960، و«إلى أين تسير ألمانيا الاتّحادية؟» من عام 1966 مضافًا إليهما «الإجابة» من عام 1967 لما ملك نفسه من الدهشة، لأنّ حججه الّتي كان يريد بها آنذاك، بشكل واضح، سياقًا آخر من التاريخ المعاصر لم تكد تفقد شيئاً من إقناعها ومنطقيتها فيا يتّصل بمسائل الوقت الراهن. ودعا ياسبرز عام 1960 استنادًا إلى نظرة سياسية واقعية تأخذ في الحسبان ظروف الجمهورية الألمانية الديمقراطية آنذاك والمخاوف السياسية لروسيا وبولندا إلى التخلّي عن المطالبة بحدود نهري الأودر والنايسه (9) في الشرق وبإعادة توحيد ألمانيا، معلنًا رأيه في هذا الشأن بوضوح: «إنّ الوحدة المطلوبة اليوم هي الاتّحاد الكونفدرالي بين دول أوروبا وبين أوروبا وأميركا».

وسبق لياسبرز في «الحرية وإعادة توحيد ألمانيا» أن حلّل المتناقضات السياسية لألمانيا الاتّحادية معبّرًا عن شكوكه في جدوى سياسة آدناور. وبدا له في كتاب «إلى أين تسير ألمانيا الاتّحادية؟» أنّ المخاوف ازدادت، مقارنة بالآمال، ازديادًا كبيرًا. وهذا الجدل الحادّ يتناول وضعًا حرجًا في تاريخ ألمانيا الاتّحادية المعاصر. ففضيحة مجلة در شبيغل، وازدياد الانتهازية لدى الأحزاب، والإشارات الكثيرة إلى حدوث أزمات اقتصادية وسياسية، وضعف القيادة في حكومة المستشار إيرهارد (10)، والمناقشات البرلمانية بشأن تقادم جرائم القتل المرتكبة في عهد الدولة النازية وبشأن قوانين الطوارئ، وكذلك بشأن تأليف حكومة مشتركة من الحزبين الكبيرين، كلّ ذلك جعل المراقب المتتبّع يتوقّع أسوأ الأمور، ألا وهو انحراف الديمقراطية الغضّة شيئاً فشيئاً نحو الدكتاتورية. وقد غالى ياسبرز في أحكامه هذه المستندة إلى تجارب جمهورية فايمار ثمّ الحكم النازي مغالاة واضحة. على أنّ الفصل الأخير أكثر أهمية لقارئ اليوم، لأنّه يعالج فيه مشكلات تشغلنا الآن من جديد، كدور المعارضة والصحافة، والحاجة الماسّة إلى وسائل اتّصال ومعلومات جماهيرية، والوضوح في اتّخاذ القرارات السياسية مصحوبًا بمناقشات علنية بين الأحزاب، والأخذ برأي المواطنين، والحدّ من سيطرة الأحزاب القليلة الحاكمة، ومنع تعيين الموظفين الحكوميين على أساس المحسوبية، وجعل المؤسسات السياسية والقوانين إنسانية، ودعم عملية توحيد أوروبا ومعالجة مشكلة الدولة القومية. ويجد المرء أنّ الإجابات الّتي قدّمها ياسبرز لهذه المشكلات في الستينات تنطبق في كثير من التفصيلات على واقعنا الحاضر. وكان ياسبرز يعدّ مؤلفاته السياسية نقدًا ضروريًا بناءً، فليست الموافقة العمياء تنفع المصلحة العامّة الّتي تهمّ جميع المواطنين، بل الذي ينفعها هو العمل بمعايير أرقى من تلك التي يعمل بها السياسيون المحترفون عادة. وثمّة فقرة أخرى من آخر مؤلفاته السياسية، «الإجابة»، ردود على منتقدي «إلى أين تسير جمهورية ألمانيا الاتّحادية؟»، تصوّر إسهامه السياسي خير تصوير، وهي قوله في ثنايا كلامه على مسألة تبناها: «إنّ الكاتب السياسي ينبغي أن يمارس الأمور متفكرًا فيها إلى أقصى حدودها، لأنّ ذلك هو الطريق الوحيد للوضوح. فالوضوح، ينشأ عن التصاعد الأمثل نحو الخير ونحو الشرّ، وليس هذا التصاعد هو نفسه الواقع، وإنما عليه الواقع يُقاس».

من صحيفة DIE ZEIT

(9) Oder- Neiße

(10) Erhard

ملاحظات حول الندوة الأدبية الثانية في توبنغن

آسية هرفازنسكي

أقام المشتغلون بعلم الأدب في قسم الدراسات الألمانية في جامعة توبنغن في منتصف شهر مايو من عام 1993 ندوتهم الأدبية الثانية. وجاءت الندوة هذه المرّة تحت عنوان: «أوروبا على الهامش»، وأريد بهذا العنوان الإشارة إلى موضوع الندوة، وإلى المشاركين، وإلى طبيعة علاقاتهم بأوروبا. وكانت الندوة الأولى اعتنت بنظرة وسط أوروبا وشرقها إلى أوروبا، واختارت هذه المرّة أن ترصد النظرة إلى أوروبا من خارجها. واليوم، مع تشابك الاتّصالات العالمية، ومع الهجرة العالمية، والدبلوماسية العالمية، والأزمات العالمية، فإنّ أهمية آليات التبادل السياسي والثقافي تتغيّر تغيّرًا شاملاً، فأوروبا لم تعد اليوم مركز العالم، بل هي تتأثّر اليوم، وستتأثّر في المستقبل، بدرجة أكبر بما يجري على أطرافها، من الكائنين خارجها، وعلى محيطها، هؤلاء الّذين كانت أوروبا تحسب أنّها تحكمهم وتتحكّم فيهم.

ورافقت بداية الندوة عدّة تساؤلات: كيف يمكن اليوم الحديث بعد عن أوروبا؟ وكيف لا نتحدّث عنها؟ كيف كانت أوروبا؟ وكيف ستصبح؟ وأين هي أوروبا؟ ومن هم أصحابها؟ وكيف نفسّر التناقض بين الحلم بأوروبا الموحّدة، وبين انبثاق التوتّرات الوطنية في الوقت نفسه؟ وإلى أيّ مدى تساعد أوروبا في بناء الهويات غير الأوروبية؟ أو إلى أيّ درجة تحدّ من ذلك؟

في اليوم الأوّل غلب «الأوروبيون من الأطراف» على الخطاب. بدأت الندوة بمقدّمة رسمية، ثمّ جاءت المساهمة الألمانية بعنوان «أدب أوروبا المحاصَر» للوتار باير (1)، تلاه يفجني بوبوف (2)، وهو كاتب مستقلّ من موسكو، وكانت مساهمته بعنوان: «حلمٌ أوروبي: نظرة روسي من سيبريا».

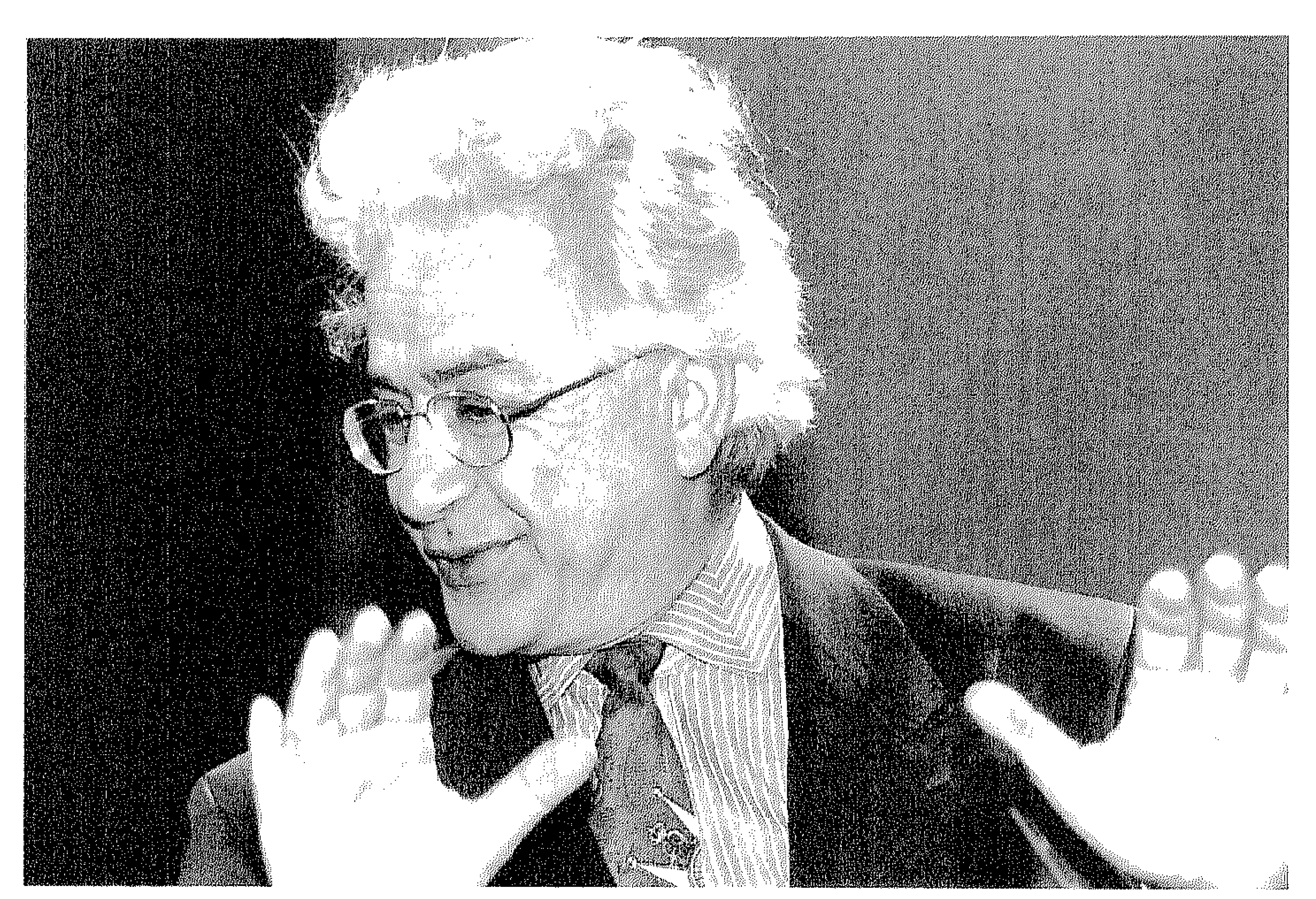
(1) Lothar Baier (2) Jewgeny Popow

وبعده جاء فيكتور جيروفيف (3)، ناشر من موسكو، وتحدّث عن «العقلية الروسية في أوروبا». وفي جلسة بعد الظهر تحدّث الجيورجي جيفي مرجفيلاشفيلي (4)الّذي يعمل في برلين مدرّسًا للألمانية، وصاحب منصب الأستاذية في معهد الفلسفة في تفليس، وساهم بورقة عن «صيرورة أوروبا وتزييفها في التاريخ». وتحدّث كذلك الإيرلندي أدين بوركه (5) المختصّ بالدراسات الألمانية في الكلّية الجامعية في غالوي (6)، وكانت مساهمته: «ناهبون أم محررون؟ المواقف الإيرلندية تجاه أوروبا». وجاء أخيرًا البريطاني كريستوفر هارفي من أدنبره الّذي يعمل أستاذًا لعلم البلاد الانجليزية في توبنغن، وكانت مساهمته بعنوان: «المواطني، والحدود، والأطلسي». أمّا شينجراي هوفه (7) من زمبابوي، وهو المشارك الوحيد من خارج أوروبا لليوم الأوّل، فلم يتمكّن، للأسف، من الحضور.

وخصّص اليوم الثاني كاملاً للمجال العربي الإسرائيلي. وللأسف، فلم يتمكّن اثنان من العرب ممّن ترتبط سيرة حياتهما ارتباطًا وثيقًا بأوروبا من المشاركة، وهذان هما شريفة مجدي، وهي مختصّة بالدراسات الإسلامية تعيش في فرانكفورت آم ماين، والأديب والمخرج الجزائري رشيد بوجدرة. وما يميّز شريفة مجدي أنّها عاشت في ألمانيا فترة طويلة من الزمن. وترجع صلة بوجدرة بأوروبا إلى نشأته الثقافية الفرنسية، إذ تعلّم العربية، وتمكّن منها على نحو شخصي في مرحلة لاحقة من حياته. وألحّ بوجدرة في أعماله على موضوع تاريخ الاستعمار في بلاده، وما كان لذلك من نتائج. فبُدئ إذن في هذا اليوم، الجمعة، بإميل حبيبي،

(3) Viktor Jerofejew (3) Giwi Margwelaschwili (5) Eoin Bourke
(6) Galway (7) Chenjerai Hove

كاتب فلسطيني، من أسرة مسيحية، وحامل لجواز سفر إسرائيلي، وجائزة أدبية إسرائيلية، جنى من وراء قبولها، وهو الميّال إلى الحلول الوسط، خصومًا وأصدقاء. واتّخذ حبيبي لمحاضرته عنوانًا «أوروبا في عين التوأم الثاني»، يريد بذلك أن يشير إلى العلاقة الخاصّة الّتي تربط تاريخيًا وسياسيًا دولة إسرائيل بأوروبا، ويريد في الوقت نفسه الإشارة إلى العلاقات بين العرب وأوروبا متمثّلة في فتح المسلمين لإسبانيا، ثمّ استردادها على يد الفرنج، والحروب الصليبية الّتي تلت ذلك. وتحدّث حبيبي عن تغيّر أوروبا في عيون العرب والإسرائيليين، فقد عرف جيله في أوروبا الاستعمار، والفاشية، لكنّه عرف فيها أيضًا الديمقراطية، وحرّية الرأي، والتعليم، والعلم. وأوروبا هذه تغيّرت على الفلسطينيين والإسرائيليين معًا، فبعد أن كانت مصدر كلّ شرّ، إن كان حربًا، أم استعمارًا، أم استيطانًا، أصبحت ملجأ للديمقراطيين العرب والعمال الّذين أخرجت الحروب الأهلية من ديارهم. ودع عنك المحاضرة نفسها، فقد كان ممتعًا أن يعرف المرء «المتشائل» الّذي جاوز السبعين ذا الطبع الفريد.



محمد آركون



إميل حبيبي

كريم الإشبيلي الأسدي

وتلا حبيبي العراقيُ الشاب كريم الإشبيلي الأسدي الّذي يعيش منذ عام 1985 في برلين لاجئاً سياسيًا، والّذي تحدّث في مساهمته «أوروبا قبل الهجرة وبعدها» عن تجاربه الشخصية. وصف المحاضر بساطته طفلاً، وكيف كان يشبع فضوله إزاء السوّاح الأوروبيين بمخاطبتهم يوم صار في الصف الخامس، بسؤاله إيّاهم عن أسمائهم، ومواطنهم بالعبارات الإنجليزية الّتي كان بدأ يتعلّمها، فيحظى باهتمامهم. أمّا «تملّك أوروبا» فتحقّق لكريم عندما قرأ، وهو يافع، أعمال فيكتور هوغو، وشكسبير، وغوته، ودستويفسكي، وهو يقابل أثر هذه الأعمال في إذكاء خيال يافع شرقي عن أوروبا بأثر قصص «ألف ليلة وليلة» في إذكاء خيال يافع أوروبي عن الشرق. وعندما أصبح كريم راشدًا تغيّرت صورة أوروبا عنده، وكان هرب من العراق إلى ألمانيا أثناء الحرب العراقية الإيرانية، وألمانيا بلد ساهم في تسليح العراق في هذه الحرب، فلمّا قاد صدام حسين حرب الخليج الثانية، تصدّى له هذا البلد مع سواه من البلاد الغربية زاعمًا «عقابه». وأوضح الأسدي بذلك أنّ أوروبا إنّما تكيل بمكيالين بحسب ما تميله عليها مصالحها.

ثم جاء دور عبدالوهاب المؤدّب في الحديث. وهو كاتب مستقلّ من تونس، يعيش في باريس. ويعكس مقاله في ظواهر الجمال «أنا، من أطراف أوروبا ...» المكتوب بالفرنسية تأثّره الشديد بالصوفية الإسلامية، والتأملية اليهودية، والمسيحية، والآسيوية الناشىء عن اشتغاله بها.

ثمّ جاءت محاضرة محمد آركون لتمثّل ذورة فكرية في الندوة. ومحمد آركون أستاذ متقاعد في معهد الشرق والعالم العربي التابع لجامعة السوربون الجديدة. وكان موضوع محاضرته المكتوبة بالفرنسية «إدراك أوروبا في المغرب المعاصر»، وعالج فيه عكس النقل الثقافي، فبعد أن أثّرت الحضارة العربية الإسلامية قرونًا في أوروبا، وهذا أمر غير معروف تمامًا في ألمانيا، عادت هذه العلاقة فانعكست منذ وقت طويل، حتّى أنّ العالم العربي يسترجع أدبه وفكره عن طريق أوروبا، كما يظهر ذلك جليًا في تخصّص الدراسات الاستشراقية. فالمستشرقون الأوروبيون حقّقوا مخطوطات عربية، فعرّفوا بذلك بتاريخ الفكر الإسلامي وبالآراء الإسلامية، ودرسوها. وكان كثير من هذا الفكر غير معروف حتّى ذلك الحين في العالم العربي الإسلامي نفسه. ويشار هنا إلى مجال خاصّ في هذا السياق، وهو الدراسات القرآنية وتطور الفقه الإسلامي، وهو مجال صار له اليوم أهمية خاصّة مع تزايد الحركات الإسلامية، ما كان تخصّص الدراسات الاستشراقية يحسب أنّه يكون. ويبدو أنّ هذا التخصّص سيشارك في «الصراع الثقافي» الّذي تخوضه اليوم، وإلى أجل غير معروف، قوى المثقفين التقدّميين العرب مع إسلاميين سلفيين أو معادين للفكر. ونوّه محمد آركون بأهمية كتاب يوسف فان إس (9) «الفقه والمجتمع في القرنين الثاني والثالث للهجرة». ولاينتظر أن يترجَم هذا الكتاب في وقت قريب إلى اللغات الأخرى، وإلى العربية خاصّة، فلن يستطيع أن يؤدّي وظيفته في الوقت الحالي بوصفه مصدرًا للمعلومات للعقول التقدّمية في العالم الإسلامي.

وكان آخر المتحدّثين في هذا اليوم دان دينر (10)، وهو أستاذ للتاريخ الحديث وغير الأوروبي في إيسن، يعتني عناية خاصّة بالعلاقة الفكرية والتاريخية بين إسرائيل وأوروبا. وتلا ذلك في المساء نقاش حام حول مفاهيم «الأمّة»، و«الوطنية»، و«الهوية»، و«العرقية»، برزت فيه بشكل خاص تجارب العرب والهنود مع الصراعات الدينية والعقائدية.

ويوم السبت، تحدّثت الكاتبة اليابانية يوكو تاوادا (11) الّتي تعيش في هامبورغ. واختارت لمحاضرتها عنوانًا فيه استفزاز هو: «الأصل أن لا تخبرَ أحدًا، لكنّه لا توجد أوروبا». وتلاها بيتر بورتنر (12) المختصّ بالدراسات اليابانية، والّذي يترجم أعمال تاوادا، فألقى محاضرة بعنوان: «حيث كانت أوروبا دائمًا على الهامش: كيف اكتشف اليابانيون الغرب». وكان آخر المتحدّثين في الندوة الهنديان، آننثا مرثي (13)، وهو كاتب من ميسوره، كيرلا، وبرامود تلغري (14)، أستاذ الدراسات الألمانية في نيودلهي. وكانت مساهمتهما بعنوان: «الوجه المزدوج. المراوحة بين الانتماء والتخبّط في العالم المتعدّد الثقافات».

واجتمع المحاضرون والمشاركون على قناعة أنّ العيش المشترك في سلام لايمكن أن يقوم إلاّ على قاعدة من اتّفاق موضوعي حول أساليب التعامل السياسي الّتي يحسّ أفراد المجتمع أنّهم ملتزمون بها. ويكون لأيّ هوية دينية أو عرقية أن تبقى، إلى جانب هذا العيش المشترك، مستقلّة استقلالاً تامًا.

(9) Josef van Ess (10) Dan Diner (11) Yoko Tawada
(12) Peter Pörtner (13) Anantha Murthy (14) Pramod Talgeri

الصوت بلا حدود

حازت الـكاتبة غيزلا فون فيسوكي (1) الجائزة الأولى للتمثيلية الإذاعية لعام 1992 الّتي تقدّمها أكاديمية الفنون التعبيرية في فرانكفورت على تمثيليتها «علماء الزلازل» . وألقت بهذه المناسبة الـكلمة الّتي نقدمها هنا .

غيزلا فون فيسوكي

حدّثني رسّام فرنسي مرّة أنّه كان يودّ أصلاً لو صار فيلسوفًا ، غير أنّ الأمر احتاج منه إلى فصاحة وحذق ما تيسرا له . فما اتّجه إلى الرسم ، وهو يرسم لوحات جيّدة جدًّا ، إلاّ ليصرف النظر ، خجلاً ، عن فشله . ومثال آخر للعبة الاستغماية مع مواطن الضعف ، هو علماء تاريخ الشعوب البدائية . فنحن نسمع أو نقرأ دائمًا عمّا يعتور علاقة هؤلاء بالسفر من خلل عميق ، مع أنّ السفر شيء أساسي في حياتهم كلّها . وحقيقة الأمر أنّ كثيرًا من الباحثين الّذين ترحّلوا إنّما فعلوا ذلك كي يتحكّموا في خوفهم من الأشياء الغريبة وغير الواضحة .

وجملة كلامنا هذا ، أنّك حيث تجد انصبابًا من طاقة ، أو فنّ ، أو تعبير يكون المحرّك لذلك نقص عميق ، غير بائن . وما



(1) Gisela von Wysocki

يُنال من الإعجاب ليس في حقيقة الأمر إلا مسح موفّق للأثر. هو تغيير وجه مثلب من المثالب، بحيث لايبين. فإن رأينا الأمر هكذا كانت التمثيلية الإذاعية مثالاً موفّقًا جدًا لما سقناه؛ إذ هي ليست إلاّ موضع تجمع فيه النواقص، والثغرات، والخسائر.

وأنت في التمثيلية الإذاعية تبحث جاهدًا عن ناس فلا تجدهم، ولست تجد بدلاً منهم إلاّ «متكلّمين»، مهما سعيت واجتهدت. فهل هؤلاء بشر؟ أصواتهم تأتي من العدم، ويمكن أن تقول من الفضاء، بلا وجه، بلا رأس، معرّاة، وكأنّما اجتثت من نماذج الواقع. وهي غير ذات مادة، وتنزع نزوعًا لا يخفى إلى التعقّف.

ونحن نعلم أنّ حياة الشخوص في المسرح ناتجة هي أيضًا عن محاولات للخداع. ولكنْ، مهما بلغت غرابة الشخوص في المسرح، فلا يغيب عنّا أنّ هذه الغرابة تبقى، على أيّة حال، متّصلة برؤوس وأفواه يصل إلينا من خلالها الصوت. ونصّ العمل المسرحي، وحركات الممثّلين على المسرح ناشئة عن أعناق، وأكتاف، ومفاصل للركب، فنحن في المسرح نرى الشخوص أمامنا متحركّة، بما لها من خصائص تشريحية جسدية لا تتغيّر حتّى لو خفيت علينا أفعالهم ومختلجات نفوسهم.

أمّا في التمثيلية الإذاعية فيستقرّ النصّ في الرأس، ولا يمرّ بالأعضاء. والصوت يبقى، حقيقة لا مجازًا، معلّقًا في الهواء، لايكسوه جلد، ولاتصاحبه تعابير الوجه في التمثيل. وليس يصدر الصوت عن الأوتار الصوتية، بل هو صادر عن مختبر تقلّد فيه الأصوات، وتدرّب لتعبّر عن الأشياء. فكيفما قلّبت نظرك في الأمر وجدته مليئاً بالقيود والحدود، وبقدر من التزييف كبير تكاد الحياة المسمّاة حقيقية لا تبيحه. ولكنْ، بعد كلّ هذه الوجوه السلبية الّتي سقناها نأتي الآن أخيرًا على ذكر «الخبر السعيد»؛ فالتمثيلية الإذاعية بما ذكرناه من خصائصها، تهيّأ للشخوص فيها خصائص لا نحصل نحن في هيئتنا العادية عليها، إلاّ حلمًا. فالتمثيلية الإذاعية بارعة في الانفكاك، والرخاوة، واستلاب القوة. وهي تجعل همّها قانونًا من قوانين الطبيعة، هو قانون الجاذبية، تلغيه وتلقي به جانبًا. فغياب الجسد عن التمثيلية يسبّب امتدادًا كبيرًا في الأصوات والكلمات وفي الحياة الّتي يعبّرون عنها. فمع إلغاء الجوانب البيولوجية للممثّلين ينحلّ الصوت من خصائصه الأرضية، ويسبح في فضاء خاو كشهاب انطلق من مداره. فالتمثيلية الإذاعية تيسّر انعدام الحدود، وتسارع الحركة إلى الأمام، وتزيد الحقيقة وضوحًا. وتبدو الحياة الغربية الّتي يروي عنها هذا الصوت البعيد، أي التمثيلية الإذاعية، متداعية، فتجدك ميّالاً إلى القول إنّ حياتنا تغرق في عالم غير حقيقي خاصّ. ولكنْ، على العكس، فحياتنا تظهر أمامنا هنا، في التمثيلية الإذاعية مصقولة، صورة يغمرها الضوء، كما لو كانت ناشئة عن العقاقير المثيرة للهلوسة، شيئاً هادئاً، شيئاً شفافًا، شيئاً يسمح بالنفاذ، شيئاً لم يكتمل تشكله تمامًا بعد في هذا العالم. فمن المتكلم؛ وعلى أيّ مستوى؟ وعلى أيّ عمق من خزان الذاكرة الإنسانية نحن موجودون؟ وفي أيّ مرحلة من مراحل التطوّر؟ أسئلة تعقبها أسئلة.

هذا القذف في البعد والفراغ هو الهدية المفاجئة، وهو الجزاء غير المتوقّع الّذي تقدّمه التمثيلية الإذاعية لمستمعيها. التمثيلية الإذاعية وسيلة اتّصال لا تتحرّج أبدًا من مسّ اللاشعور الإنساني، وسيلة قالت عنها النحّاتة لويزه بورجوا (2) إنّها «بركانية الطبيعة». ولا خطر في هذا البركان من تساقط الحمم أو الاحتراق، فنحن لانخضع هنا لقانون الجاذبية، فنستطيع أن نراقب انفجار البركان من مسافة قريبة، أمّا تلك القطع الّتي تسقط من الجبل، أي من حجارة حياتنا الّتي نمسك بها، فتنطلق في سبيلها لا يعترضها معترض.

وعندما أتأمّل الشخوص في تمثيلياتي الإذاعية، يبدو لي الأمر كما لو كان هؤلاء يقضون حياتهم في باخرة عابرة للبحار، بما في بناء تلك الباخرة من تعقيد وبلبلة. وإنّما استحقّ هؤلاء السفر على ظهر هذه السفينة بشرط واحد دون سواه، وهو ما لهم من حذق، وميلهم إلى اللعب والتخيّل، وقدرتهم، ما استطاعوا، على التعبير عن الهزل الّذي نسميه حياتنا على نحو دامغ، ملحّ، لا يُغفل. فالتمثيلية الإذاعية، بما فيها من ميل إلى المبالغة، نصيرٌ نافع أيّما نفع.

وبالمناسبة، فإنّ السفينة الّتي ذكرنا يمكن أن تسمّى كذلك «سفينة نوح»، فهي تطوف في الأزمان والأماكن، فتحمل معها ركابًا ما كنّا نحسب أنّهم موجودون، بل كنّا غافلين عن وجودهم، مع أنّ وجودهم هو وجودنا نحن. من صحيفة DIE ZEIT

(2) Louise Bourgeoise

بين المثال والواقع

ريغينه غروس

أقـام المعرض الحكومي في شـتوتغارت بمناسـبة مرور مـائة وخمسين عامًا على تأسيسه أوّل معرض شـامل للـكلاسيكية السفيبية (1). ولم يقلّل من شأن المعرض الّذي أقيم تحت شعار «تصـوير ، رسم ، بناء» أنّه إنّما يعرض لمرحلة من مراحل الفنّ لا ابتكار فيها ، وإنّما هي اتّجاه فنّي سعى إلى محاكاة الفنّ الـكلاسـيكي ، وازدهر ما بين مرحلتي الباروك وبيدرمـاير الفنّيتين .

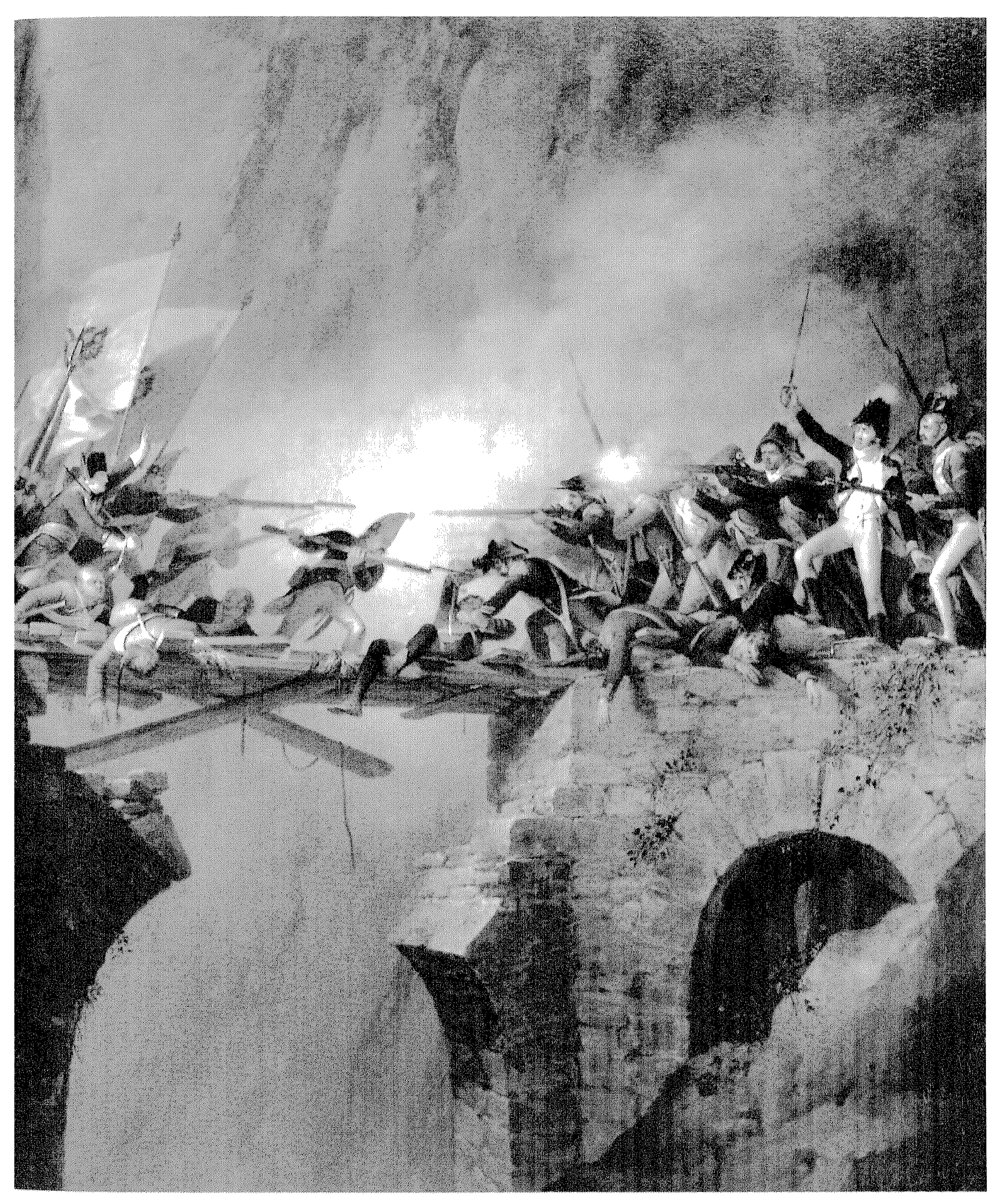
(1) نسبة إلى منطقة Schwaben بجنوب ألمـانيا

وكان النحّـات هاينريش دنيكر (2) قال عام 1797 مشـيدًا بالقدرة التشـكيلية في قصـيدة «هيرمان ودوروتيا» لغوته : «هذا ما أسميه تصويرًا ، رسمًا ، بناءً» . وكان للشعر بوصفه أمّ الفنون منزلة خاصّة عند كثير من الفنّانين من هذه المرحلة على وجه الخصوص ، لذا جاءت العلاقة بين الشعر والفنّ موضـوعًـا رئيسـيًا من مواضـيع المعرض . وتضـمّن المعرض ثلاثمائة وعشرة لوحات زيتية ، ومائية ، وتصـاوير ، وأعمال

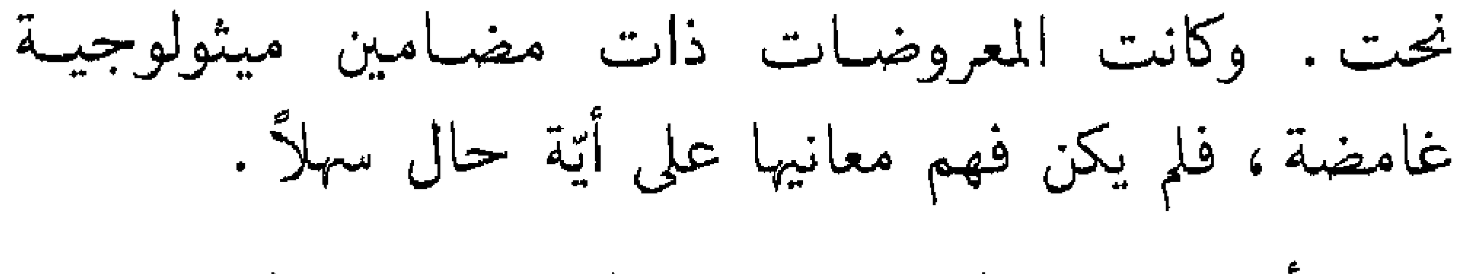
(2) Heinrich Dannecker



هاينريش دنيكر ، الشـاعر فريدريش شيلّر



ج. ب. زيله، اقتتال الروس والفرنسيين على «جسر الشيطان» عام 1799



نحت . وكانت المعروضات ذات مضامين ميثولوجية غامضة ، فلم يكن فهم معانيها على أيّة حال سهلاً .

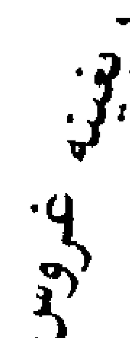
وجاء أربعون بالمائة من المعروضات من مقتنيات معرض شتوتغارت نفسه ، واستحضر الباقي على سبيل الإعارة من ألمانيا ، وسويسرا ، والنمسا ، وإيطاليا ، وفرنسا ، والدانمارك ، وروسيا . وكان ثلث الأعمال يعرض لأوّل مرّة على الجمهور ، بما في ذلك تماثيل نصفية ذات قيمة كبيرة لدنيكر .

بدأ المعرض بالأعمال الّتي نشأت بين عامي 1802 و1767 ، وهي الفترة الّتي حدثت فيها النقلة بين نهايات فنّ الباروك والروكوكو إلى الكلاسيكية المبكّرة . وبدت الصلة في هذه المرحلة بين الكلاسيكية السفيبية والفنّ الملكي ذي النزعات المطلقة بما فيه من رسوم لأشخاص واضحة جلية . ولكنّك تستبين ، على أيّة حال ، فنّا جديدًا ، يتطوّر بتؤدة ، ينزع إلى الحرية ، ويصدر عمّا حقّقته الثورة الفرنسية من نجاحات ، وإن كان هذا الفنّ لم يستطع التجلي والتفتّح في بلاد السفيبيين إلاّ على استحياء . وكان كثير من الفنّانين يتعرّف الحرية أوّل مرّة عند إقامته في الخارج ، في روما أو باريس . ويبدو الوعي البرجوازي الجديد في بعض أعمال الفنّانين ، كما في «تمثال شيلر» لدنيكر الّذي صوّر فيه الشاعرَ تصويرًا مثاليًا ، وأظهر فيه على نحو رفيع ، الشاعر والفيلسوف ذا التفكير الحرّ على نحو يخالف التصوير المطلق للحاكم .

وفي المرحلة ما بين 1800 و1814 غلبت اللوحات التاريخية ، وكان هناك عدد قليل من رسوم الأشخاص الكبيرة . وكان الناظر يرى التوتّر بيّنًا بين صور الجمال المثالي ، وبين المواضيع المأخوذة من واقع الحرب .

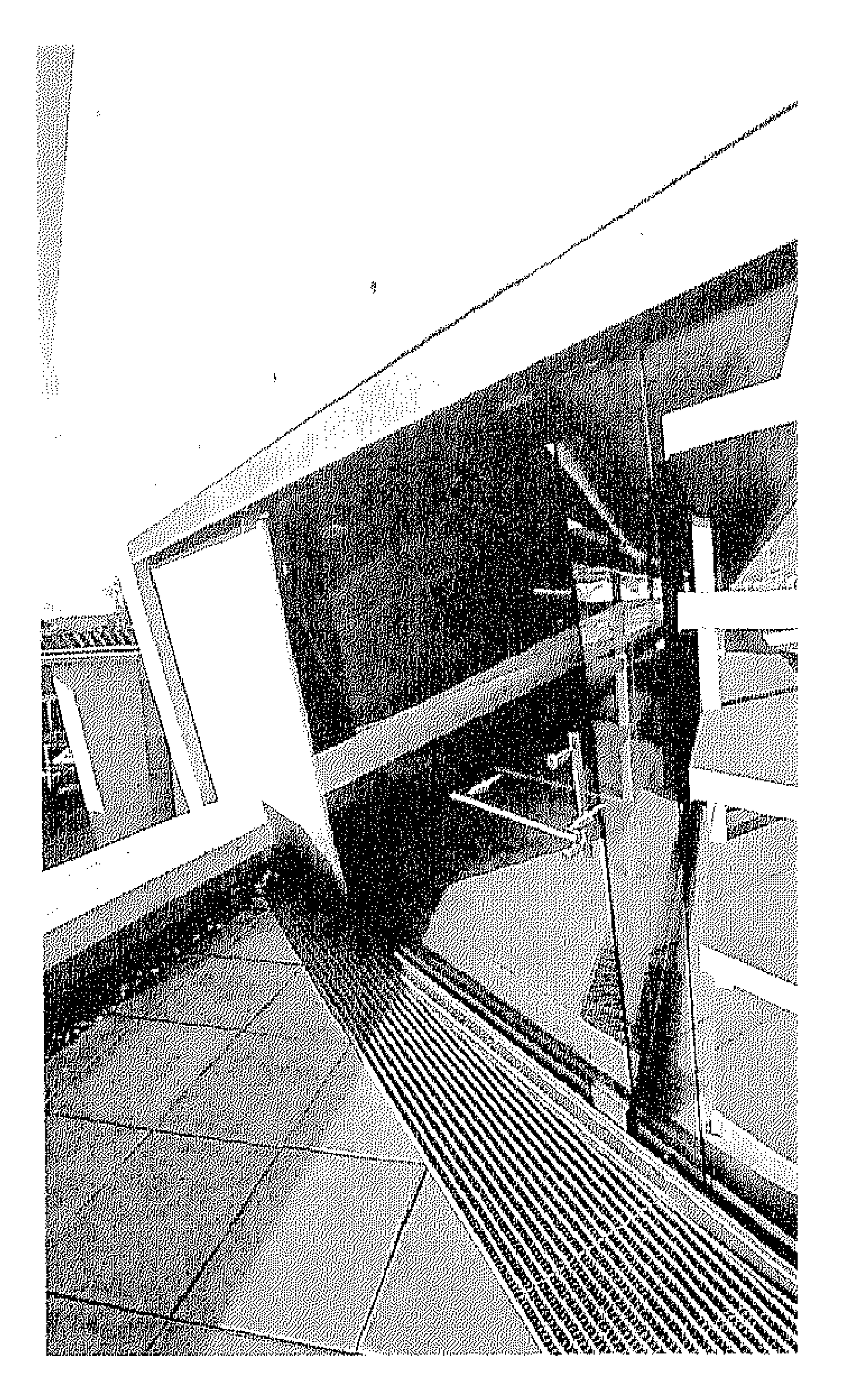
وفي المرحلة الأخيرة جاءت أعمال الكلاسيكية المتأخّرة ، بما في ذلك كلاسيكية بيدرماير ، فقلّ عدد اللوحات التاريخية ورسوم الأشخاص ، وازدادت أهمية لوحات المناظر الريفية .

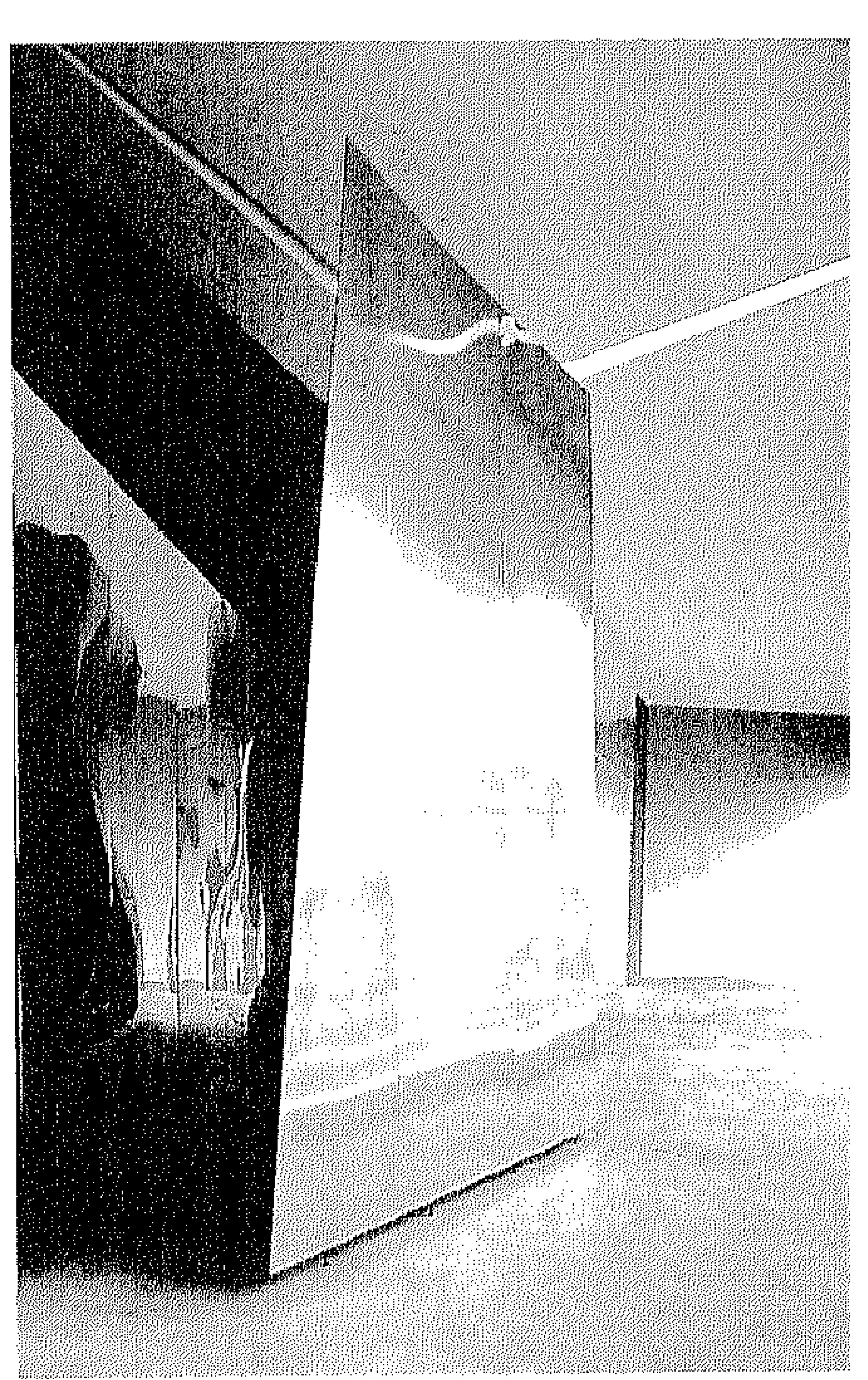
وتناول المعرض أعمال اثنين وثلاثين فنّانًا ، توزّعوا في جيلين ، وعملوا في شتوتغارت ، وروما ، وباريس . ولم يكن هؤلاء الفنّانون كلّهم من أصل سفيبي ، لكنّهم جميعًا وجدوا في شتوتغارت موطنًا فنّيًا لهم ، وتدرّبوا فيها . وتجلّت لزائر المعرض العلاقة بين شتوتغارت مدينة المقرّ الملكي الصغيرة تلك والمنطقة التابعة لها المتأثّرة بمراكز الحضارة في أوروبا آنذاك .



مركز للأطفاء كوميض برق تحجّر

معمارة عراقية تبني في فايل أم راين





مركز الإطفاء الذي صمّمته المعمارة العراقية زها حديد . الصورة الكبيرة : منظر من الفناء الداخلي - أسطح مائلة وزوايا مدبّبة وجدار زجاجي بطول 29 مترا . الصورة الصغيرة العليا : السلّم المؤدّي إلى قاعة الجلوس وحديقة السطح . الصورة الصغيرة السفلى : الممرّ إلى قاعة التدريب والتمارين البدنية

كان إنجاز هذا البناء بمدينة فايل آم راين (1)، حدثًا مثيرًا، لـكنّه لم يكن، على أيّة حال، الأوّل من نوعه، ففي عام 1989 افتتح في المدينة متحف التصميم، فلفت الأنظار إليه داخل الولاية وخارجها لفتًا شديدًا.
وإن أردتَ أن تبني بناء جريئاً في تصميمه فليس يكفي أن تجد معمارًا ميالاً إلى الجرأة، إذ لا يكتمل الأمر لك، إلاّ بوجود ربّ للبناء، يستذوق الغريب، ولا يحجم عن استثمار المـال – وقد بلغ في بنائنا هنا 2,5 مليون مـارك – ولا يستعجل الإنجاز الّذي تأخّر هنا عامًا عن المخطّط الأصيل.
أمّا صـاحب البناء الشجاع الصبور فهو رولف فيلباوم (2)، أحد مالـكي شركة فيترا الّتي اشتهرت بصناعة أثاث الجلوس، وتحرص على سمعته. وهو رجل حُبي بحسّ فنّي وبعد نظر.
والمعمار الجريء امرأة عراقيـة، هي زها حديد، ولدت في بغداد عام 1950، وتعمل في لندن، وتعرف، أو يشهّر بها، حتّى اليوم بتصـاميمها الخيالية والمثالية الّتي عدّت غير قابلة للتنفيذ، فجنت من ورائها شهرة كثيرة، وهزءًا كثيرًا. وكان «جمال الـكارثة» في تصـاميمها أفزع غير واحد ممّن ينوون البناء، ومضت تؤكّد لهؤلاء أنّ بناء الأبنيـة الّتي تصـمّمها أسهل من بناء أيّ جسر على الطريق السريع، فما صدقها أحد حتّى كان فيلباوم؛ إذ كانوا يرون جميعًا أنّ تصـاميمها الغريبة، عجيبةَ الدعـامـات، المـائلة، بل قل المحلّقة، المستوحاة من مناهج مدرسة المستقبل الحديث لايمكن بناؤها في الواقع.
وكان حريق هائل دمّر عام 1981 مشـاغل الإنتاج في الشركة تدميرًا شبه تامّ، إلاّ أنّ القـائمين على الأمر رأوا في هذه المصيبة فرصة للبدء من جديد.
فكلّف معماريون مشهورون بتصـميم أبنيـة الشركة، وجعل لكلّ بناء معمار يقوم عليه: نيكولاوس غريمشـاف (3)، وإيفا يرينكا (4)، وأنتونيو تشيريو (5)، وفرانك غيري (6)، وتاداو أندو (7)، وألفارو سيزا (8)، وأخيرًا زها حديد. وطُلب إلى هؤلاء أن يضـعوا معـايير جديدة في العمارة في المباني الصناعية، وأن ينصرفوا عن تصميم هذه المباني تصمياً مملاً، كما تصمّم المباني عادة في المناطق الصناعية من المدن. وعهد إليهـم بتصـميم أبنيـة للإنتاج، وقـاعـات للعرض، ومركز للاجتماعـات، ومركز للإطفـاء مع مرآب تابع له، وقـاعة للمعدّات، وقاعة للنادي، وأخرى للاستحمام.
وجاءت النتيجة أعجوبة ؛ فالمباني جميعًا، على ما بينها من اختلاف، منسجمٌ بعضُها مع بعض، حتّى مركز الإطفاء، وهو كما تقول زها حديد، موضوع كالجسم الغريب في هذا «السياق».
وجعـل مركز الإطفاء في آخر الشـارع الّذي يقطع الشركة طولاً، ولم يكن ذلك جزافًا؛ إذ جاء بذلك مقابلاً لمتحف التصـميم الواقع عند مدخل الشركة، والّذي صمّمه فرانك غيري، فكانت تلك لفتة جسـورة، تثير الانتباه، وتستفز الناظر.
وزها حديد ميّالة إلى التدقيق ميلا شديدا. وقد أنفقت في التخطيط والتنفيذ أربع سنوات، فاستعرضت أولاً الطبيعة المحيطة بموضع البناء، واستوحتها في وضع التفاصيل الدقيقة في تصـميمها. واتّخذت لأرض البناء الإسمنت، والجصّ، والعشب، والإسـفلت. وللجدران الإسمنت، والملاط، والصفيح الصلب، والزجاج. وجاء البناء مائلاً، كما لو أريد به معاندة قانون الجاذبية. تراه قابعًا في مكانه كأنّه وميض برق تحجّر. والبناء أقيم على أسـاس من المنطق، لـكنّه مع ذلك جامح، تكاد تحسّه ينفجر لما ينمّ عنه شـكله من ديناميكيـة وحركة. وهو يكشف عن قصد زها حديد في إدخـال مفهوم «الانفجار» في العمارة. ويتميّز البناء، إلى ذلك، بوضـوحـه، وبالحركات المنسـابة بعضها لبعض. وجـاءت جدارنه بعضها فوق بعض، على نحو متدرّج، وجاءت أخرى مائلة، أو على هيئة دعامات ذات حواف. فكلّ شيء في البناء مـائل، أو منحن قليلاً ومائل، مثل اللوح الزجاجي المرتفع المؤدي إلى سـاحة البناء، والّذي يبلغ طوله 29 مترًا. وأينما نظرت، تجد زوايا حادة، وتبدو لك الأسـقف محلّقة بدل أن تسـتقر. واختيرت الألوان بعناية فائقة، فالبناء يوحي بالبهجة والانطلاق، وبانسجام متنافر عجيب. وزد على ذلك جميعًا: «البناء نافع وعملي» كما يصفه العاملون فيه، وهم عشر نسـاء، وستة وعشرون رجلاً.

(1) Weil am Rhein (2) Rolf Fehlbaum (3) Nicholas Grimshaw
(4) Eva Jirinca (5) Antonio Citterio (6) Frank Gehry (7) Tadao Ando
(8) Alvaro Siza

باول ماغر : الشرق في عينَي رسّام ألماني معاصر

غيو ت . ماري

الرسّام الألماني باول ماغر (1) معروف في عالم الفنّ على المستوى الدولي ؛ إذ عرضت أعمال له في معارض الفنّ الألماني المعاصر ، وكذلك في معارض الفنّ العالمي في باريس ، وسان باولو ، ونوتنغهام ، وكورتريك ، وسيول ، وبوسطن ، ونيويورك ، وسنتياغو . وكانت لوحاته عن موضوعات مثل «الإنسان والطبيعة» و«الإنسان والتقنية» و«المناظر الطبيعية وفنّ العمارة» . فضلاً عن الأوجه المختلفة للمدن والدول العربية والإسلامية الّتي زارها منذ عام 1964 ، ووهب لها ، ولمبانيها ، وسكانها ، وأساليب الحياة فيها حبّه الدفين ، فمنها مصر ، وتونس ، ولبنان ، والأردن ، واستانبول ، والقدس . وما يجذبه على الدوام إلى هذه البلدان الّتي يسمّيها «بلاد النور» هو «مآذنها الرشقية الساحرة الّتي تزيّن الزخارف المنقوشة البديعة أجزاء منها» ، فكأنّها ، عنده تودّ أن تصوّر «لهفتنا إلى الارتقاء من الأرض إلى قبّة السماء الزرقاء» .

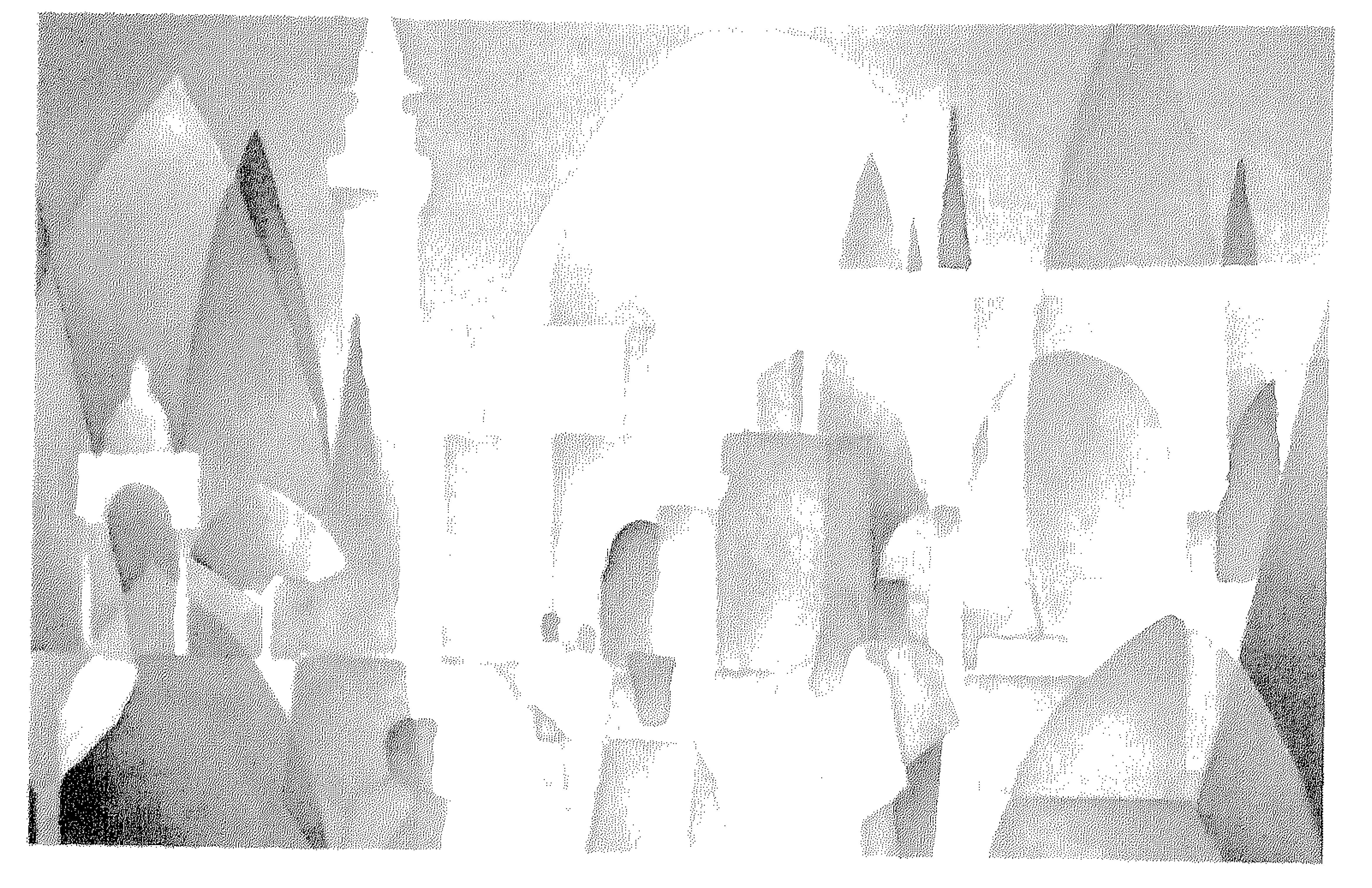
وتعدّ لوحاته «بوليفار في مدينة تونس» ، و«تونس» ، و«بيوت عربية» من أهمّ أعماله ؛ خلّص الشيء المرسوم فيها من التفاصيل ، وأبقى على الشكل الأساسي ، فرسمه باختصار ووضوح ، عاكسًا على اللوحة لمعان ضوء النهار في ساعاته المختلفة . ويخلط ماغر موضوع اللوحة بخلفية متخيّلة ، بحيث يتّحد فيها الشيء المرسوم والبيئة الّتي تكتنفه . ويسود رسومه أسلوب بناء صارم في عمل اللوحة ، يعتمد على الأشكال الهندسية اعتمادًا كبيرًا ، بحيث ينقل موضوع اللوحة إلى شكل تصميمي محدّد ، ويجعله ، في الوقت نفسه ، بفضل الإيقاع النابض بالحياة المتغلغل في أرضية اللوحة مفعمًا بالحركة .

ويشرح ماغر أسلوبه قائلاً : «إنّي أرى المتناظرات وأرسمها : الإنسان والطبيعة ، والمناظر الطبيعية ، والعمارة ، والظلّ ، وكذلك القيم المختلفة للألوان . وأبرز بالألوان التقابل بين العالم الظاهري كما تراه الأبصار والإدراك الباطني المصاحب لهذه الرؤية . وأكشف في الوقت نفسه ، بهذه الألوان الانسجام الّذي يجعل هذه الأشياء كلاً واحدًا بالرغم من كلّ ما فيها من متناقضات» .

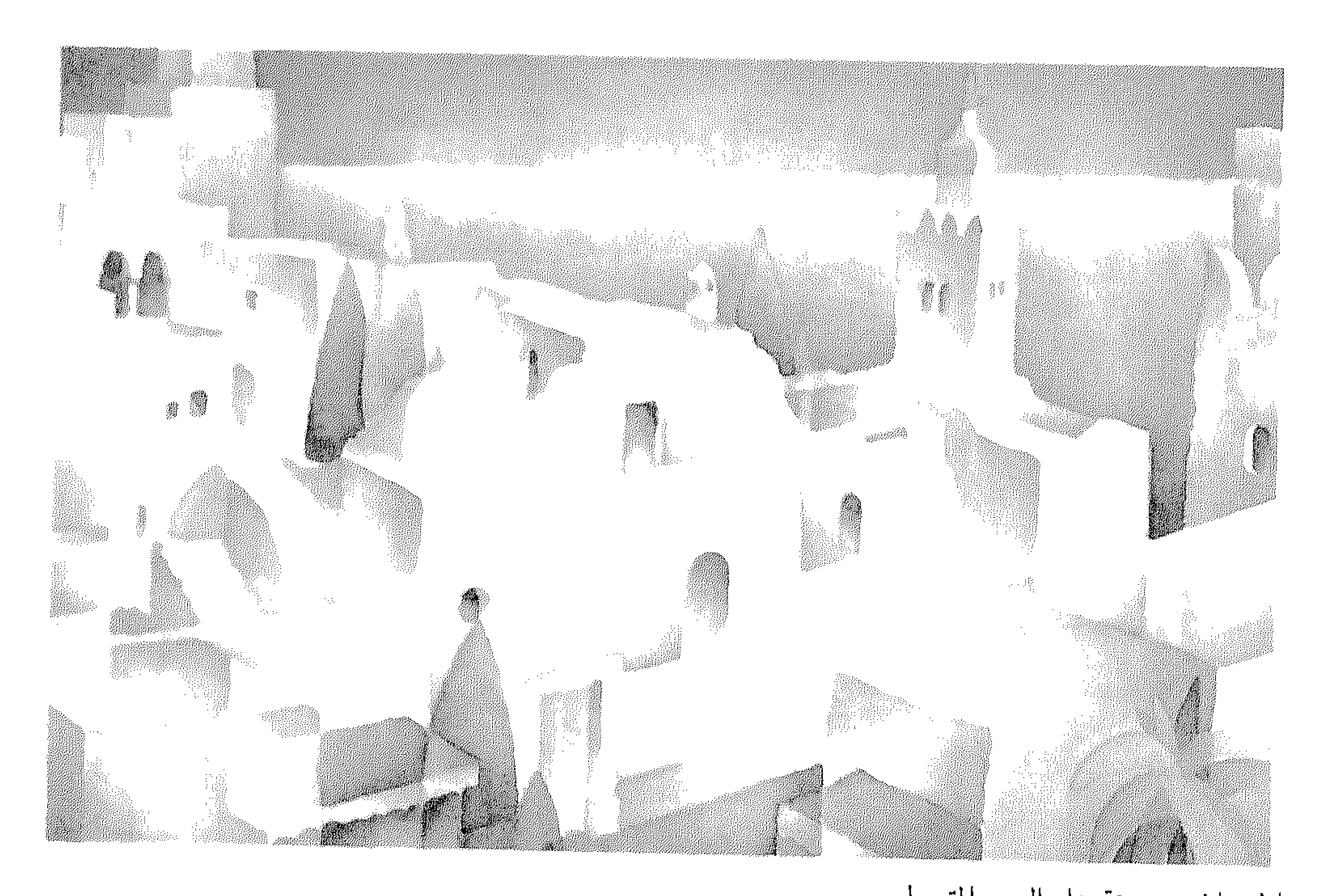
ويروي ماغر قصّة كلّ لوحة من لوحاته ، فيغوص المرء وهو يستمع إليه في عالم خَلقها وتشكيلها ، وهذه إحداها : «صادفني أوّل ما صادفني وأنا أدخل دمشق مسجدها الكبير ، المسجد الأموي ، فأدركت عند رؤيته آنذاك مدى الجمال الناشئ عن الأشكال المتشابهة وتجمّعها كالأعمدة والقباب ، أو الأقواس الدائرية العربية الّتي لا نظير لها ، وهو مشهد رأيته بعد ذلك مرارًا في دول عربية أخرى . وسحرني أيضًا جمال الزخارف المكرّرة في تسلسل منتظم . كما ولّد الاقتصار على ألوان قليلة محدّدة كالأزرق ، والأبيض ، والذهبي ، والأحمر ، والأصفر عندي فتنة فريدة ، وبين هذا وذاك الأشجار ذات الخضرة الداكنة» . وكان ماغر ولد في ألتينار (2) ، عام 1909 ، وقضى شبابه على ضفاف نهر الموزل ، وفي ترير . وأصبح مدرّبًا للتلاميذ في المدرسة المهنية الفنّية في ترير عام 1931 ، ثمّ في آخن عام 1933 . والتحق بأكاديمية الفنون في برلين من 1938 حتّى 1939 ، ثمّ شارك في الحرب العالمية الثانية جنديًا من عام 1940 حتّى 1945 . وعندما رجع من الأسر في روسيا عام 1946 عاد إلى الرسم ثانية .

(1) Paul Magar

(2) Altenahr



باول ماغر، المسجد الذهبي



باول ماغر، مدينة على البحر المتوسط

وعُدّ تأليف الألوان القائم على التركيب الهندسي عند ماغر من مذهب «مابعد التكعيبية»، في حين عُدّ ماغر ممثّلاً للرسم الضوئي المبهم. بيد أنّ مذهبه ليس تحليلاً تجزيئيًا، ولاتجريديًا. تأثّر ماغر في شبابه، فعلاً، بالتكعيبيين وخاصّة المبهمين، ومنهم دبلاوناي (3) وكذلك بجماعة المستقبلية، ومنهم إمبرتو بوشيريني (4). ولكنّ هذا التأثّر كان إلى حين، ذلك أنّ التوصل إلى العناصر المختلفة لشيء ما بالتحليل كان من حيث تلبية الحاجات الفنّية لماغر قليل الفائدة، شأنه في ذلك شأن إسقاط الفوضى في داخل الإنسان في عملية العرض والتصوير. ولذا، فإنّه يلجأ إلى التأليف والتركيب دون أن يطمس معالم الأشياء وخصائصها الظاهرة. فلا يمكن إذن إلحاق ماغر باتّجاه أسلوبي معيّن، لأنّه ينفرد بلمسة خاصّة به، يتعرّفها المرء على الفور. ويقول ماغر شارحًا ذلك: «إنّ لوحات التكعيبيين تختلف عن لوحاتي في مسألتين اثنتين: النظرة إلى العالم، وأسس الخلق والتشكيل، إذ يحاول التكعيبيون عن طريق فتح السطح المرئي الّذي يراه البصر الوصول إلى رؤية جديدة لجوهر الأشياء، في حين أرغب أنا في إنهاء تقطيع أوصال العالم ووقف تخريبه».

ويبرز ماغر استنادًا إلى هذه الرؤية مستعينًا بإطاراته الشكلية، وبألوانه الدقيقة معًا المكنون الداخلي للظواهر المرئية من حيث الجوّ، والروح، والمناخ، والطابع المميّز للريف والمدينة على السواء، وكذلك الخصائص المعمارية والبعد الزمني لحضارة كلّ منهما. وهكذا يندمج الإنسان، والريف، والأشياء، والفنون المعمارية في الطبيعة، أو لنقل بصورة أدقّ إنّ هذه العناصر المتفرّقة تندمج في النهاية في كلّ واحد لايقبل الانقسام بشكل مستمرّ في تناقضات وقتية عابرة. فالكلّ شفّاف متشابك كتشابك تروس الآلة، يرتبط بعضه ببعض ارتباطًا وثيقًا، فهو جزء من العلّة الأولى وفيض منها، ولذا فهو إبداع إلهي.

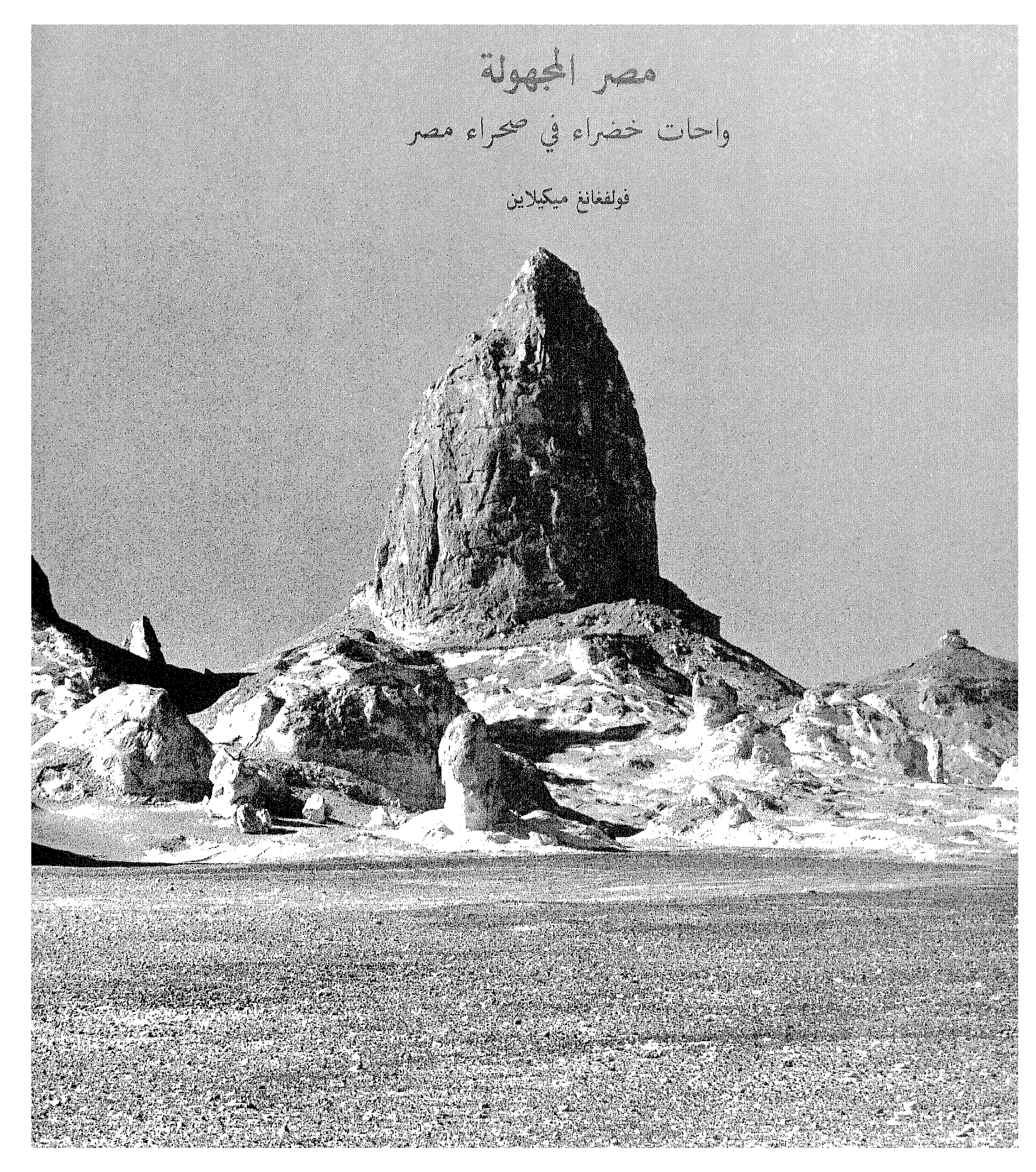
وبالرغم من أنّ لوحات ماغر تبنى دومًا، أيًا كانت موضوعاتها، على أصول التشكيل لدى التكعيبيين، فإنّ ألوانها الدقيقة تنطق سكينة وانسجامًا، إذ جعل ماغر عالم التشكيل التكعيبي عالمًا منسجمًا، وأحاله إلى نغمات شعرية سحرية ملوّنة، ممّا يميّز لوحاته بطابع خاصّ لا يمكن الخلط بينه وبين سواه هو «النمط الماغري».

(3) Delaunay (4) Umberto Boccerini

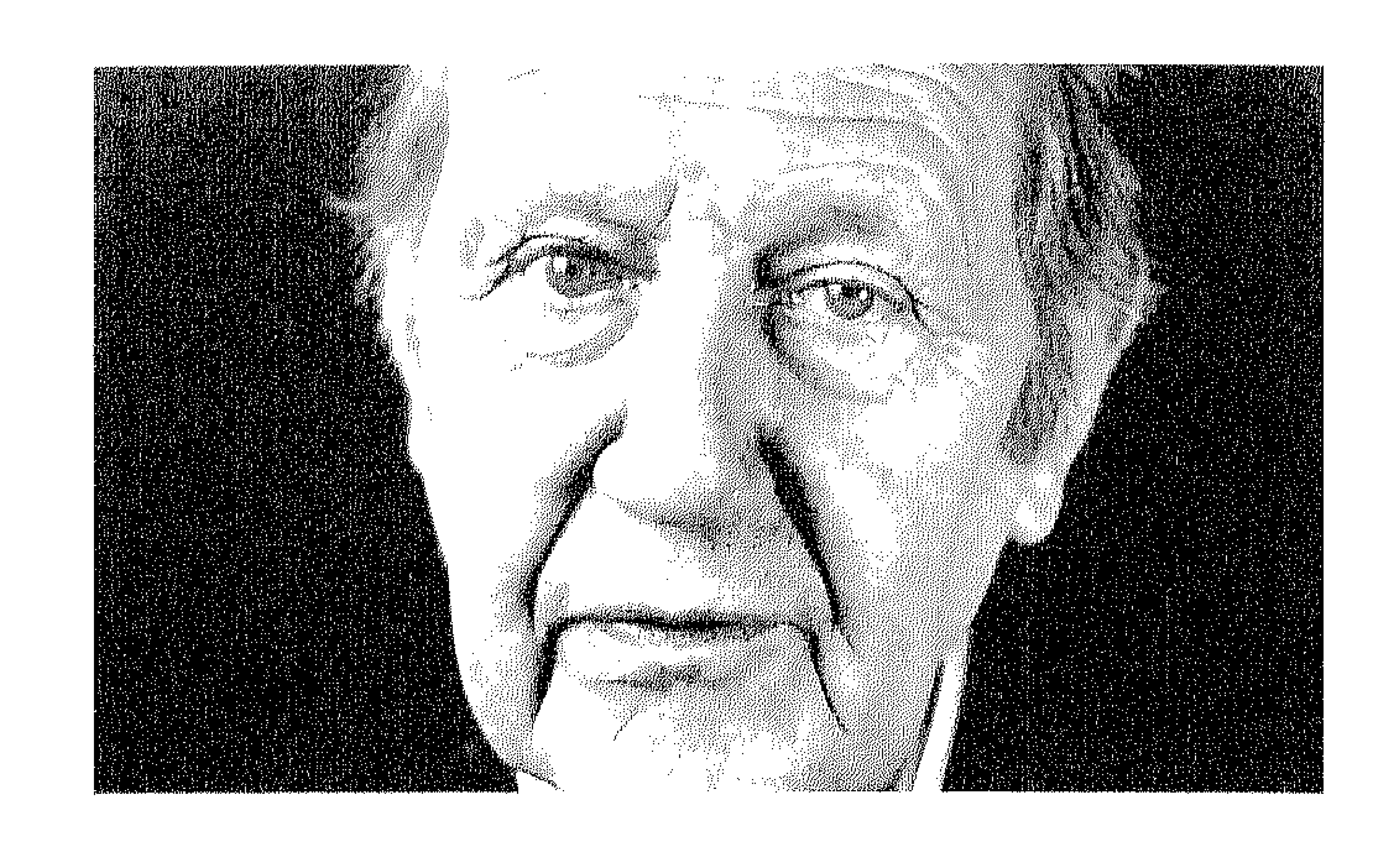
مصر المجهولة

واحات خضراء في صحراء مصر

فولفغانغ ميكيلاين



صخور جيرية بيضاء ترتفع من مائة متر
إلى مائتين بالقرب من واحة فرافرة



1937 محاضرًا للطلبة الأجانب في ميونيخ. ولمّا أوشكت الحرب العالمية الثانية على الانتهاء، شارك بصفته عضوًا في سرية المترجمين فيما يسمّى «عمليه تحرير بافاريا»، ضدّ النظام النازي، ونشر بدءًا من عام 1945، أوّل الأمر في المجلّات، أشعارًا ومقالات.

وألقى هولتهوزن في السنوات التالية، وكان متأثّرًا آنذاك بالأديبين الأنجلو أميركيين ت. س. إليوت وو. أ. أودين (7)، سلسلة من المحاضرات في بريطانيا، وهولندا، والولايات المتّحدة. ثمّ أصبح بعد أن عمل أستاذًا زائرًا في عدد من الجامعات الأميركية أستاذًا للغة الألمانية في جامعة نورث ويسترن في إيفانسون في ضواحي شيكاغو، وظلّ هناك من عام 1968 حتّى عام 1981. وقد أهدى تلك المدينة على ضفاف بحيرة ميشغن تعبيرًا عن حبّه المقيم لها سلسلة من المقالات صدرت عام 1981 في مجلد كان له حظّ كبير من النجاح. وبرز هولتهوزن الّذي صدرت أشعاره في ستين مجموعة من المختارات داخل ألمانيا وخارجها، بكتابته سيرةً لغوتفريد بن (8)، مظهرا في ذلك عمقا ورقة في الشعور.

وترجع شهرة هذا الأديب الّذي يتمّع باحترام كبير بصفته ناقدًا وكاتب مقالة إلى عام 1951، عندما صدرت مجموعة من مقالاته في مجلد عنوانه «الإنسان المشرّد» وتبعه في العام التالي ديوان شعر بعنوان «سنوات في التيه»، وتلاه في عام 1953، بالاشتراك مع فريدهيلم كيمب (9)، مجموعة مختارات عنوانها «وجود مثير للمشاعر. الشعر الألماني في القرن العشرين»، ظهر منها حتّى الآن ثلاثة عشر طبعة. أمّا روايته الوحيدة «السفينة»، وهي وصف لرحلة عودة له إلى وطنه عبر المحيط الأطلسي بعد انتهاء عمله أستاذًا في جامعة هارفارد، فلم تلق لدى النقّاد قبولاً حسنًا. وقد كرّمت الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة هولتهوزن الّذي كان رئيسًا لها بين عام 1968–1974 بإقامة احتفال خاصّ. (dpa)

(7) W.A. Auden

(8) Gottfied Benn (9) Friedhelm Kemp

هورست إيبرهارد ريشتر يعود إلى الأطفال

قال الرجل الأشيب ذو الأعضاء النحيلة والعينين الدافئتين مبتسمًا، وهو يتذكّر بداية حياته المهنية عام 1952 في «مركز الاستشارات والدراسات للاضطرابات النفسية في سنّ الطفولة» في برلين: «ها أنذا أعود إلى الأطفال، حيث كانت البداية». ويعيش هذا المحلّل النفسي اليوم في غيسن، وكانت ولادته في 28 أبريل قبل سبعين عامًا في برلين. ووجّه اهتمامه منذ عام 1962 إلى المشكلات المعقّدة للكبار، ثمّ عاد الآن إلى الاهتمام باليافعين. وزار مؤخّرًا مدارس في فرانكفورت، وفيسبادن، وبوتسدام ليبحث في مشكلة الخوف عند الأطفال بين العاشرة والخامسة عشرة.

ويتساءل رائد معالجة الأزواج والأسر في ألمانيا «ما مدى حساسية الأطفال إزاء مشكلات تدمير البيئة، والحرب، والعنف؟ وكيف يتعاملون معها، وكيف يتقبّلون أن يواجه المجتمع والدولة صعوبة، فيما يبدو، في حلّها». ويتجاوز هذا المحلّل النفسي ذو الشهرة العالمية في رؤيته غرفة عيادته إلى المحيط السياسي مطوّرًا فلسفة نقدية تستند إلى التحليل النفسي وعلم النفس الاجتماعي، ولا تقف عند حدود تلك المشكلات. ويأمل أن يستطيع بعد هذا التحليل إرشاد الأطفال إلى مخرج يخلّصهم من أزمتهم.

وإنّ هذا المفكّر السياسي المتشكّك العامل في «حركة السلام»، وصاحب كتاب «العقدة تجاه الإله» الكثير الرواج تولّى حتّى تقاعده في مايو 1992 إدارة المركز النموذجي



للتخصّصات المتعدّدة في الطبّ السيكوسوماتي في مدينة غيسن ، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى فرانكفورت مديرًا لمعهد سيغموند فرويد ، حيث يبحث في موضوعات مختلفة ، منها العنف ، والتطرّف اليميني ، وعداء الأجانب .

ويرى ريشتر أنّ التقاعد لم يحرّره إلاّ من أعباء التدريس عندما كان أستاذًا في الجامعة ، «ولم يتغيّر شيء سوى ذلك في مجرى حياتي» ، فقد استمرّ عمله في مجال العلاج النفسي ، باحثًا ومحللا نفسيًا ، ومشاركًا للآخرين في آلامهم من خلال مناقشاته مع المرضى والمنظّمات الاجتماعية ، وكذلك مع السياسيين ، مؤخّرًا ، في جلسات خاصّة غير علنية ، فلم يؤد تقاعده إلى التخلي عن هذا العمل أو وقفه ؛ إذ ما يزال الرجل يشعر بأنّه يتعلّم باستمرار . وهذا وحده هو الّذي يجعله يحاول الإرشاد إلى سبل للخروج من الأزمات الخاصّة والاجتماعية . ويعالج كتابه الجديد الّذي صدر في أغسطس الماضي بعنوان «من يكن عن المعاناة راغبًا فليدع الحبّ إلى الكره» ، عن دار النشر هوفمان وكمبه (10) ، أزمة تحديد الاتّجاه الّتي تشغل المجتمع الألماني الآن .

ونجح ريشتر في وضع مَعلم على الطريق بقيامه بعمل راسخ في مجال السياسة الاجتماعية من أجل دمج ناجح لإحدى المجموعات الاجتماعية الهامشية في مدينة غيسن ، ممّا جعله مثالاً يحتذى في كثير من الولايات الألمانية ليأسّس شبكة فيها لخدمة المجتمع . كما يعرض معظم كتبه ، وعددها حتّى الآن سبعة عشر ، استراتيجيات لحلّ المشكلات . فدعا في كتابه «الحياة بدل الفعل . اعتراضات على اليأس» إلى سياسة العودة إلى الحياة الطبيعية . وقدّم في كتابه الأخير «التعامل مع الخوف» نصائح للتغلّب على الخوف . ولا يرجع ريشتر مصدر قوته ، وسكينته ، واستمتاعه بالحياة إلى عامل واحد هو علاقته الحميمة بزوجته بيرجرون (11) الّتي ماتزال اليوم تصحبه للاشتراك في المظاهرات ، بل يضيف إلى ذلك هواياته المتعدّدة كجمع الأواني الكرستالية ، وتسلّق الجبال ، والممارسة المنتظمة لرياضتي كرة المضرب والتزلّج على الجليد لمسافات طويلة .

(TB)

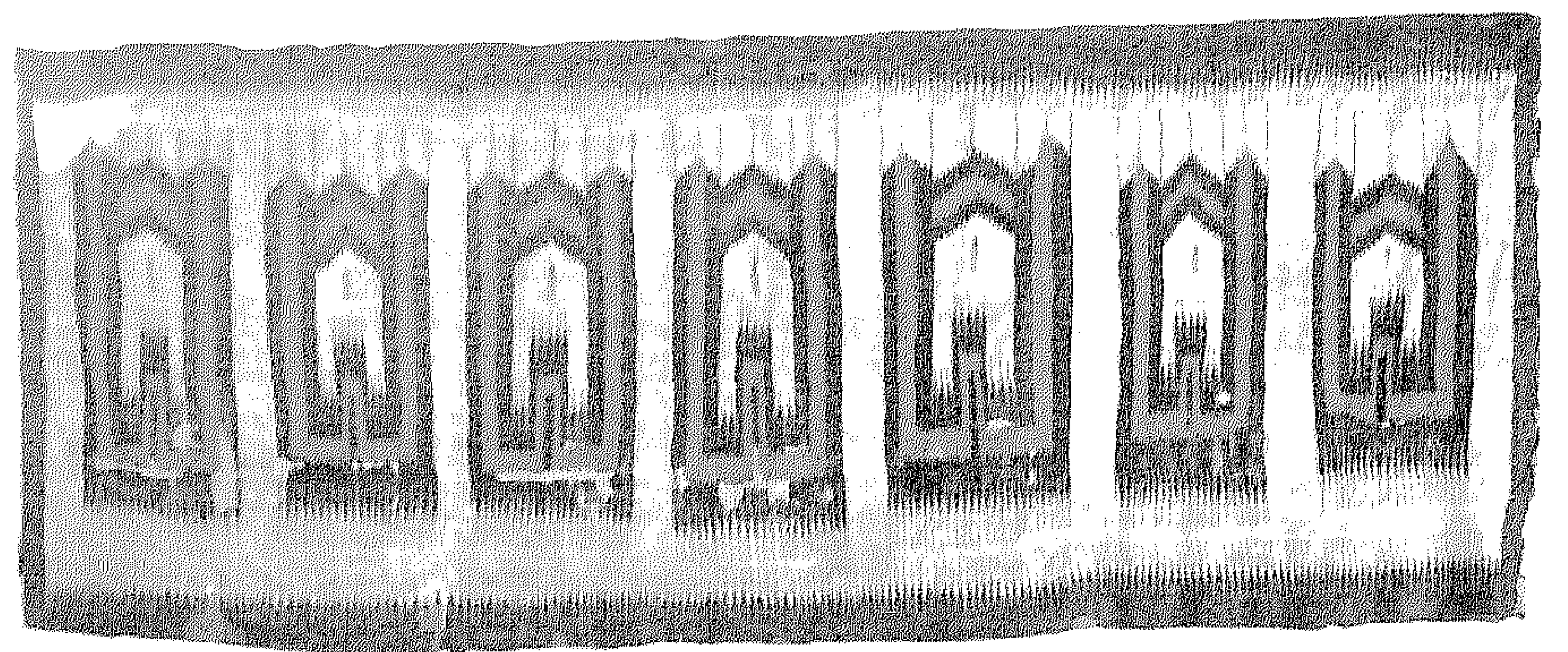
(10) Hoffmann und Campe (11) Bergrun

نشاطات متحف الفنّ الإسلامي في برلين

عُقد في يونيو 1993 في برلين وهامبورغ «المؤتمر الدولي للسجّاد الشرقي» ، فأتاح ذلك «لمتحف الفنّ الإسلامي» في برلين الّذي أعيد توحيده عام 1990 فرصة طيّبة ليبرز مبادراته في مجال البحث ، والمستوى الدولي لمجموعاته من خلال سبعة معارض تضمّنت معروضات ممتازة . هذا ، ويذكر أنّ هذا المتحف ما يزال يضمّ مجموعات ذات مستوى عالمي من السجّاد ، على الرغم ممّا لحق به من خسائر فادحة أثناء الحرب العالمية الثانية . وكان متحف الفنّ الإسلامي أُسّس في برلين عام 1904 ، ويعدّ بحقّ من رواد البحث في مجال السجّاد الشرقي . واشتهر في بداية هذا القرن من العاملين فيه يوليوس ليسنغ (12) ، وفيلهلم فون بوده (13) وسواهما بإنجازاتهما المتميّزة ، فأسّسا تراثًا يجدر اليوم ، بعد أن أعيد توحيد المتحف ، أن يُستحضر ، ويُعمل بهديه وروحه . وتضمّ المعارض السبعة مضافًا إليها موجودات المعرض الدائم ثلاثمائة سجّادة تعدّ «عرضًا لامثيل له في العالم» .

وأحد المعارض المهمّة معرض «السجّاد الّذي اشتهرت به برلين – جذاذات وخسائر» ، أظهر من خلال الصور ، والوثائق ، وبقايا محترقة ما أصاب المعرض من خسائر أثناء الحرب العالمية الثانية ، أتلفت في المحلّ الأوّل السجّاد

(12) Julius Lessing (13) Wilhelm von Bode



كليم للصلاة، تركيا، القرن التاسع عشر

الفارسي الكبير. ولم يتح للمعرض بعدُ أن يعوّض الخسائر الّتي نتجت حينها عن الحريق، لكنْ يؤمل، على أيّة حال، أن تساعد الصور على العثور على خمس عشرة سجّادة كان مندوبون سوفيت نقلوها إلى الاتّحاد السوفيتي بعد الحرب العالمية الثانية، حتّى يمكن أن يباشر بإجراءات إعادتها إلى ألمانيا.

ويجد الزائر صورًا ساحرة في المعرض الخاصّ «سجّاد ومنسوجات ذات رسوم هندية منمنمة عرضت في حجرات خاصّة في المتحف. وتبرز هذه الرسوم فنّ النسيج الهندي من تعددّ في النقوش، والأشكال، والألوان. وأحد مشاريع المتحف الطموحة معرض أقيم بالتعاون مع متحف الفنون اليدوية في فرانكفورت آم ماين، جعل تحت عنوان «يايلا – الشكل والألوان في فنّ النسيج التركي»، أريد منه أن يُظهر تنوّع المنسوجات الّتي نشأت في المراعي الصيفية التركية المسمّاة يايلا، وذلك بتقديم نماذج فخمة من السجّاد، بعضه كبير، وبعضه صغير من سجّاد الصلاة الّذي يسمّى في التركية «كليم». وفي المعرض، إلى ذلك، حقائب، وأكياس. وأربطة للخيام، وأحزمة للربط. ويتصدّى البحث في هذا المجال للنظر في طريقة بناء النقوش، وفي أصل الأشكال المختلفة، وفي أثر اللون. ومن النتائج الّتي وُصل إليها أنّ النسيج والنسيج بالعقد «يشتركان اشتراكًا عامًا في شكل النقوش»، وأنّ الفئتين تشتركان كذلك في «القواعد الأساسية للزخرفة الإسلامية».

وتعيد نشاطات المتحف هذه إلى الذهن الحماس والانطلاق في ذاك الوقت المبكّر من عمْر المتحف عندما بدأت في «المتحف الإسلامي» في برلين دراسة السجّاد الشرقي في أعمال علمية اشتغلت «بنقوش السجّاد الشرقي القديم»، أو «بسجّاد الشرق ادنى المنسوج بالعقد»، كما كانت مصطلحات ذاك الزمان في نعت هذا السجّاد. (RF)

مهرجان الأفلام القصيرة في أوبرهاوزن

اكتسب المهرجان الدولي للأفلام القصيرة في مدينة أوبرهاوزن مزيدًا من الجذب، إذ بلغ عدد الأعمال المقدّمة إلى المهرجان التاسع والثلاثين الّذي انعقد هنا في نهاية أبريل 1993 1500 من الأفلام، وأفلام الفيديو، ممّا يعني أنّ مدى الاستجابة بلغ تقريبًا ضعف ما كان عليه. كما أنّ عدد البلدان المشاركة ازداد ازديادًا واضحًا. وأعلنت مديرة المهرجان انجيلا هارت (14) أنّه اختير لهذه المسابقة الدولية 58 فيلمًا قصيرًا، و18 فيلم فيديو من 36 بلدًا، منها سبعة أفلام من ألمانيا. وترأّس لجنة التحكيم الدولية المؤلّفة من تسعة خبراء من دول مختلفة المخرج الهندي ماني كاول (15).

ويمنح المهرجان جائزة كبرى قيمتها عشرة آلاف مارك مقدّمة من مدينة أوبرهاوزن، وأربع جوائز أخرى رئيسية. وترى مديرة المهرجان أنّ الأفلام القصيرة تعكس اليوم، في المقام الأوّل، التغييرات الّتي تعمّ العالم كلّه. وأدّى البحث عن أشكال جديدة للتعبير في أوروبا الشرقية إلى تراجع واضح في مجال الأفلام الوثائقية وأفلام التسلية. وتبرز جميع الأفلام المختارة لمهرجان أوبرهاوزن رؤية فردية للحياة بعيدة عن الرؤية التجارية المألوفة. وقد اختير من مجموع الأعمال المقدّمة إلى المهرجان، وهو 650، ثلاثون فيلمًا وعشرة أفلام فيديو يظهر فيها تزايد طابع الاحتراف، ممّا يعطي الأمل في ازدهار الأفلام القصيرة الألمانية. (dpa)

(14) Angela Haardt (15) Mani Kaul

UNTER DIE DEUTSCHEN GEFALLEN
Erfahrungen eines Afrikaners
Chima Oji
Peter Hammer Verlag
Wuppertal 1992

سقط على يد الألمان
تجارب إفريقي
شيما أوجي
دار النشر «بيتر هامر فيرلاغ» ،
فوبرتال 1992
298 صفحة

ينبغي أن يفتح هذا الكتاب أعين أولائك المتشكّكين الّذين ما يزالون يرون أنّ العنصرية النازية الكامنة في ألمانيا أمر مصطنع ، مبالغ فيه ، لأنّه عندهم ظاهرة ليست ذات أهمية . وليس موضوع الكتاب أعمال العنف الشريرة المتفجّرة المؤثّرة في وسائل الإعلام الّتي تستهدف طالبي اللجوء السياسي الكثيرين ، بل هو التمييز العنصري الّذي أصبح أمرًا اعتياديًا ، وما يصحبه من مضايقات يومية . فهما أمران يرى السود في ألمانيا أنّهما موجهان إليهم . وبالرغم من أنّ المؤلّف شيما أوجي اختار لكتابه عنوانًا ذا وقع مثير ، ووضع صورة لرأس كلب الرعاة الألماني على غلافه ، فإنّه لا يقدّم مذكّرة اتّهام . فقصّة الكتاب هي رواية نيجيري جاء إلى ألمانيا في الستينات للدّراسة ، وكثرة الأحداث الّتي مرّت به طالبًا ثمّ طبيبًا من شأنها أن تمزّق قناع التسامح وحسن السلوك اللذين يدّعي المجتمع الألماني أنّهما من خصاله . وهكذا يبرز الوجه القبيح للغطرسة العنصرية الّتي ظهر الدليل على أنّها ليست الاستثناء اللافت للنظر ، بل هي تكاد تكون القاعدة السائدة . ولم يكن شيما أوجي ضحية واحد من الرعاع غير المتعلّمين الّذين يتّصفون بالميل الشديد إلى ممارسة التمييز العنصري ؛ لأنّه يصف الجوّ السائد في المدن الجامعية ، وفي كلّيات الطب ، وفي المستشفيات تجاه السود ، وموقف الوسط الأكاديمي المتعلّم منهم . فيذكر ، مثلاً ، أنّ بعض الأساتذة يرفضون من حيث المبدأ أن يعطوا طالبًا أسود الدرجة العليا ، وأنّ بعض الزملاء من الطلبة يساندون هذا التمييز العنصري لدوافع مختلفة .

ولذا ، فإنّنا ننصح بأن يكون هذا الكتاب مخدّة يضعها تحت رؤوسهم أولائك الّذين يهوّنون من شأن العنصرية ، ولا يملّون من تصوير الأمر على أنّه ليس سوى «جلافة ومضايقة» في طريقة التعامل مع الأجانب ، وكذلك لأولائك النوّاب الّذين يجعلون أنفسهم جزءًا من النظام الألماني القائم ، ومن قيمه السياسية والأخلاقية التقليدية ، ولكنّهم في الوقت نفسه ليسوا على استعداد لتقبّل الواقع الاجتماعي كما هو .

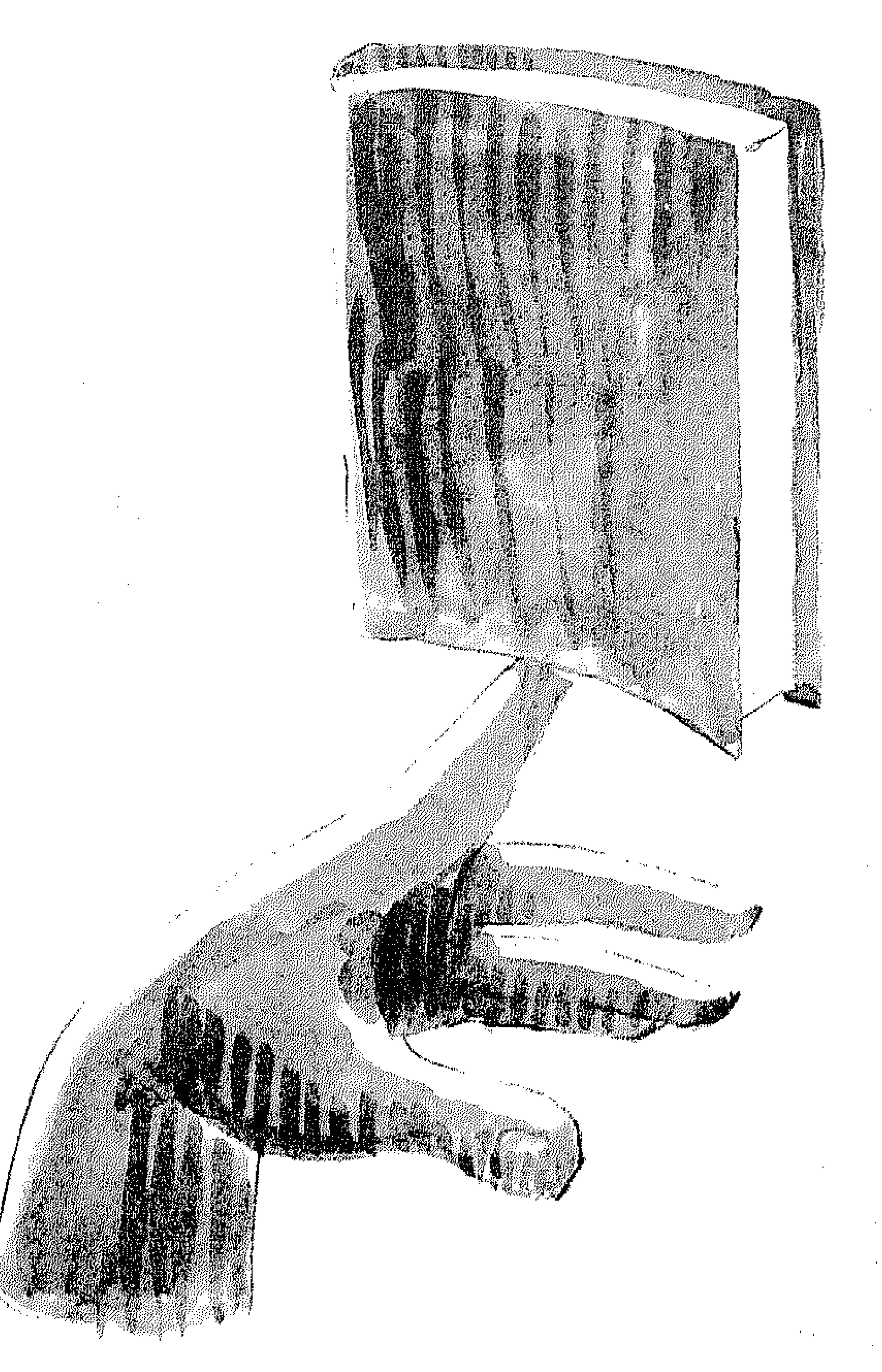
وكتاب شيما أوجي مرآة تعرض صورة الأحداث كما وقعت . فهو يتضمّن حقائق أساسية أكثر صدقًا ممّا يسمى حقائق الوضع الراهن الّتي تقدّمها الأحداث نفسها ، إذ أنّه يتحدّث عن دوافع العنصرية وعن العنجهية ، وهما أشدّ خطورة من الغوغاء في الشوارع ، لأنّهما يبيّنان المرتكزات الفكرية للتمييز العنصري كما يظهر لدى قسم كبير من الطبقة البرجوازية الألمانية . (PH)

THE LEGACY OF MUSLIM SPAIN
Salma Kadra Jayyusi (Ed.)
E.J. Brill,
Leiden 1992

تراث إسبانيا المسلمة
سلمى الخضراء الجيوسي
دار النشر «بريل»
ليدن
1106 صفحة

يتحدّث هذا الكتاب المجلّد بالقماش عن جميع الجوانب الرئيسية للحضارة الإسلامية في إسبانيا في العصور الوسيطة . وهي ، فيما يظهر ، الحضارة الأكثر ازدهارًا وإنتاجًا الّتي أدّت إلى إبراز ذلك العصر . وكانت الغالبة على الاتّجاه الّذي اتّخذته أوروبا في العصر الوسيط .

ويتضمّن الكتاب مقالات متخصّصة لكتّاب من العرب وغيرهم تتناول موضوعات في التاريخ ، واللغة ، والأدب ، والموسيقى ، والفنّ ، والعمارة ، والمجتمع ، وأساليب المعيشة ، والاقتصاد ، والفلسفة ، والدين ، والعلوم ، والتكنولوجيا ، والزراعة .



AUFRUHR IN DER KASBAH-
KRISENHERD ALGERIEN
DVA,
Stuttgart 1992

اضطرابات في القصبة
الجزائر موطن الأزمات
بيتر شوللاتور
دار النشر «د ف أ»
شتوتغارت 1992
319 صفحة

انضمّ بيتر شوللاتور، مؤلّف كتاب «اضطرابات في القصبة»، الّذي يذكّر عنوانه بعنوانات أفلام الإثارة الّتي تصف أزقّة الشرق المظلمة انضمامًا كاملاً إلى الخبراء المزعومين في شؤون الشرق من أمثال غيرهارد كونتسلمان (1)، أو خليفة المسلمين في شتوتغارت، كما يسمّيه روتمان (2) المتخصّص في الدراسات الإسلامية في توبنغن. وينبغي القول منذ البداية أنّ خير مكان لهذا الكتاب المنتمي إلى ضرب من الكتابات السطحية المبنية على الأحكام المسبقة المضلّلة المتأصّلة عن العالم العربي هو سلّة المهملات. ويعدّ رماد هذه الكتابات الخميرة الّتي تشكّل الصورة المعروفة لدى عامّة الألمان، مبثوثة غالبًا عبر التلفزيون، للحضارة الإسلامية. ولكن، عمّ يتحدّث هذا الكتاب؟ يجيب المؤلّف بنفسه: إنّه يحلّل الأحداث السياسية الأخيرة في الجزائر. غير أنّ المرء لا يجد فيه تحليلا البتّة، إلاّ إذا كان ثمّة خلط بين التحليل واقتباس التقارير البوليسية أو الرياضية المكررة عن المغرب، لأنّ المغرب هو القاسم المشترك الجامع لجميع القصص الواردة في هذا الكتاب.

(1) Gerhard Konzelmann (2) Rottmann

ويحاول المؤلّف في نحو ثلث مضمون الكتاب، باذلاً مجهودًا كبيرًا ومستعملاً أسلوبًا منمّقًا مملاً، عرض الأحداث المعروفة في الجزائر على النحو المألوف في الصحف الّذي أتخم به القارئ. أمّا ما تبقّى منه فهو خواطر المؤلّف الّتي سبق نشرها بين عامي 1953 و1987، وهي خواطر لا يجوز، لعدم مناسبتها لأحداث الوقت الراهن، نشرها حتّى في الأدلّة السياحية. وينجز هذا المؤلّف هنا تقديم تفسير «للصلة الّتي لا مفرّ منها» بين فرنسا والمغرب، مصوّرًا أخطار الهجرة من هذه المنطقة على أوروبا المفتوحة الحدود تصويرًا واضحًا. ويحيي شوللاتور في هذا الشأن سيناريو للأحداث ينذر «بانهيار الغرب»، على نحو يذكّرنا بما كان ذهب إليه شبنغلر، الفيلسوف الألماني. إذ يشير شوللاتور إلى وجود قصبة على نهر السين في فرنسا، ستتبعها قصبات أخريات على نهري الراين أو الإلبه في ألمانيا، تؤدّي إلى نشوء «ما يشبه حالة الحرب الأهلية»، فيبدو في الأفق الانهيار الحضاري المحتوم للغرب. فهل يتمتّع المؤلّف بقدرة بصرية خارقة تماثل تلك الّتي امتلكتها كسندرا في طروادة قديمًا دون أن يصدّقها أحد؟ فإن كان الأمر كذلك فإنّ هذا الصحفي ذا الموهبة التنبئية الواضحة يستحقّ وزارة خاصّة به «لدرء الأخطار الآتية من الجنوب».

ويبرهن المؤلّف على معرفته التاريخية عندما يشير، وهو يتحدّث عن الماضي، إلى هوّة الاختلافات الّتي لا يمكن عبورها بين الغرب والشرق الجامد الّذي لا يقبل التغيير. وهذا يذكّر القارئ المطّلع بالوضع السيّئ للسياسة الجغرافية الّتي اتّبعها هاوسهوفر (3) في الثلاثينات في ألمانيا. ومن نافلة القول الإشارة إلى الكليشيهات السمعية المكرّرة الّتي تصف الشرق بأنّه «بدائي، ومتعصب، وغير عقلاني»، والغرب بأنّه «متحضّر، وعلمي، وعقلاني». إذ يستعملها المؤلّف بإفراط ليؤكّد ما أتى به من سخف مستند إلى نظريات عرقية ودينية، فهو يرى عدم وجود إمكانية للتفاهم بين الإسلام والمسيحية.

ويبدو أنّ شوللاتور يذهب إلى أنّ الترمّت فرع من فروع علم النفس، وإلاّ فكيف نفسّر إدعاءه بأنّ سبب حرب الاستقلال الجزائرية، ثمّ اضطرابات 1988، ثمّ الأحداث الجارية الآن، إنّما هو «اضطراب نفسي عميق» لدى جزائريين «حانقين يتملّكهم النزوع المسعور إلى التدمير والتعصّب الأعمى»؟ وخيال المؤلّف أوسع من ذلك، ولعلّه أراد أن يحيي التصوّر الشائع المتخلّف عن الحريم في الشرق لدى قرّائه، فلفّق قصصًا عن الكبت الجنسي الّذي يجد متنفسًا له في المجتمع العربي في الرغبة في قلب نظام الحكم. بل إنّه لا يتورّع عن وصف الفتيات العربيات الراقصات متجنيًا بأنهن «بائعات هوى متحرّرات من كلّ قيد». والظاهر أنّ المؤلّف التبس عليه الأمر، فجعل ما شاهده أثناء إقامته في جنوب شرق آسيا ينطبق على البلاد العربية.

أمّا وصف شوللاتور لشخصيات الرؤساء الجزائريين فهو بالغ الدقة؛ إذ جعل أحمد بن بيلا «نموذجا من نماذج المطرب الشعبي في الشرق»، وهواري بومدين «صورة لدراكولا الّذي لا يعرف

(3) Haushofer

الرحمة» ، ومحمدا بوضياف «شخصية متوسّطة القدرة» ، وقدّم نفسه للقارئ على أنّه كان شاهد عيان لمقتل بوضياف ، أي عندما شاهد ذلك في التلفزيون ، وهو في سان بترسبورغ !
وأمّا لغته فهي تفضح نفسيته ، إذ يستعمل بطريقة استعلائية عنصرية غالبًا ألفاظًا أو ، بتعبير أدقّ ، شتائم يريد منها الدلالة على أنّه «خبير مطلع» . وثمّة أمر آخر في هذا المجال يحسب عليه ، وإن كان المؤلّف يظنّ أنّه يحسب له ، وهو معرفته العربية ، إذ يتباهى في طول الكتاب وعرضه بذلك مسرورًا . غير أنّ الأسابيع القليلة الّتي قضاها في لبنان في بداية ممارسته مهنة الصحافة لم تكن ، فيما يبدو ، مثمرة ، أو كانت على الأقلّ مؤدّية إلى فهم خاطئ للمصطلحات ، نحو مصطلح «التوحيد» الّذي يفسّره شوللاتور على أنّ المراد به تكليف المسلمين «بإقامة المجتمع الإسلامي المثالي في هذا العالم» ! (PH)

ANATOMIE DER KONSERVATIVEN REVOLUTION
Stefan Breuer
Wiss. Buchgesellschaft
Darmstadt 1993

تشريح الثورة المحافظة
شتيفان بروير
دار النشر «فيسنشافتليشه بوخ غيزيلشافت» ،
دارمشتات ، 1993 ، 232 صفحة

يبدأ المؤلّف كتابه ، بغية تقريب موضوعه للقارئ ، باستعراض شامل لعالم الأفكار ذاك الّذي كثر المساهمون الفكريون في بنائه ، والّذي يعرف باسم الثورة المحافظة . وكانت معرفة حدود هذه الحركة ، وتقرير حجمها ، بالإضافة إلى تحليلها سبّب مصاعب موضوعية حتّى في مرحلة جمهورية فايمر . وكان كثيرون يستخدمون مصطلح الثورة المحافظة لينعتوا به تيارات فكرية وسياسية من ثوار كلوتر (4) ، وفلاسفة كفيشته (5) ونيتشه ، وسياسيين من بسمارك إلى بابن (6) . وفي العشرينات والثلاثينات أصبحت الثورة المحافظة نعتًا تتنابز به الأحزاب في صراعها اليومي . وفي عام 1941 عُرِفت الثورة المحافظة لأوّل مرّة ، فعرّفها هيرمان راوشنيغ (7) في كتابه «الثورة المحافظة» بأنّها حركة مسيحية ملكية نشأت مناهضة للتعاليم العدمية للحداثة . ثمّ ظهرت على هيئة وطنية بلشفية كما عند إرنست يونغر (8) وإرنست نيكيش (1895–1967) (9) . وابتداء من الأربعينات دخلت النقاش

(4) Luther (5) Fichte (6) Papen
(7) Herman Rauschning (8) Ernst Jünger
(9) Ernst Niekisch

السياسي الفلسفي العبارة التالية في وصف الثورة المحافظة الّتي ما زالت مستخدمة اليوم : فهي وصف يجمع التيارات اليمنية من الوطنيين الألمان والاشتراكيين الوطنيين (النازيين) . وفي رسالة آرمين مولر (10) للدكتوراه من عام 1949 بُيّنت الفكرة الأساسية للثورة المحافظة باعتبارها تصوّرا للعالم دون مفهوم للزمن واضح ، مناقضة مناقضة شديدة للمسيحية ، وتمثّل مجالاً سياسيًا يضمّ خمس مجموعات محافظة منظّمة في أحزاب .
ويبقى من مهمّة بروير ، مؤلّف الكتاب ، أن يفحص إن كان أعضاء هذه الجماعة ، كما يبدون ، من محافظهم إلى ثائرهم ، يلتقون على نواة عقيدة واحدة تميّز من سواها من الحركات السياسية تميّزًا محدّدًا وغير قابل للّبس . وجاء تحليله ممتازًا ، فهو يقوّم المادّة الصحفية ، والعلمية ، والأدبية على نحو فائق ، ويستخدم في ذلك أدوات ماكس فيبر ، ليحلّل الأحداث التاريخية المعقّدة ، وبناء عليه فإنّ عنوان الكتاب أيضًا عنوان أحسن اختياره ، ويؤدي الغاية . وقد اقتصر بروير في دراسته ، عامدًا ، على عدد محدود من الشخصيات : شبنغلر (11) ، ومولر فان دين بروك (12) ، وشتابل (13) ، وفرير (14) ، وشميت (15) ، ويونغ (16) ، ويونغر ، ونيكيش ، وتسيرين (17) . هؤلاء يشكّلون الفئة المختارة ، يجيء إليها بوم (18) ، وشبان (19) ، وتسيغلر (20) ويشار إليهم في

(10) Armin Mohler (11) Spengler
(12) Moeller van den Bruck (13) Stapel
(14) Freyer (15) Schmitt (16) Jung
(17) Zehren (18) Boehm (19) Spahn
(20) Ziegler

مواضع محدّدة. أمّا هايديغر فيستثنى من الدراسة لأنّ أعماله لم تتّخذ أهمية إلاّ بعد عام 1933. وفي هذا المجال يستشهد بروير بقول غيلين: «من أراد أن يمسك بالموضوع عليه أن يختصر».
وتعُدّ الكتابة التاريخية التقليدية، وهو ما يستطيع المرء قراءته في كلّ مكان، الثورةَ المحافظة في العشرينات أمرًا منتهيًا، ومدروسًا، ومفضوحًا، ويجب لهذا أن تحفظ في الملفّات إلى الأبد. وترى أنّ مفكريها اليمنيين وديماغوجييها هيّؤوا الفرصة لانهيار جمهورية فايمر، وكثيرًا ما استعانوا في ذلك باليسار. واحتفل هؤلاء احتفالاً بتدمير محيطهم الاجتماعي، فكانوا ضدّ الفلهمية، وضدّ البرجوازية، وكانوا ضدّ أيّ اتّحاد مع المنظّمات السياسية المحافظة، لأنّهم كانوا يحتقرون أفرادها عادّين إيّاهم مواطنين محدودي الأفق، لبسوا لباس الحرب إدّعاء. وعدّ الثوريون المحافظون أنفسهم كنيتشه معتمرًا خوذة الحرب، واستطابوا، كما قال يونغر، سماع «صليل المدافع الرشاشة في لنغمارك»، وهو أحد مواقع الحرب العالمية الأولى. وترك هذا النوع الواضح والصريح من الثورة المحافظة أثره المخيف في ساحة المبادئ، فأراد دعاة الثورة المحافظة دون أن يكون لهم برنامج سياسي الخروج من الحداثة مستعينين بالحداثة، وقال شبنغلر، إنّ التاريخ ينتج كلّ شيء آخر «في ساعة الحسم». وقال مولر فان دين بروك «كلّ شيء غير ليبرالي يتّحد ضدّ كلّ ما هو ليبرالي». وكان المهمّ عند هؤلاء تخريب الجمهورية بكلّ الوسائل، ليصلوا بذلك إلى توجيه الضربة القاتلة للديمقراطية الإجرائية المقيتة.

وعندما جاء هتلر تغيّر كلّ شيء، إذ أبى أن يأخذ الدور الّذي أراده له «الثوريون المحافظون»، وحاسب حُماته حسابًا سريعًا. فقد قيّد نشاط «الثوريين» «بطلُ المرحلة الانتقالية»، أو أجبرهم على الهجرة الخارجية أو الهجرة الداخلية. وهكذا انسحب إرنست يونغر ذو الشعارات الحادّة إلى «عقباته المرمرية»، وقُتل آخرون مثل يونغ، ومات شبنغلر محسًا بالمرارة، وممتلئاً بالازدراء تجاه الطوفان البني النازي، وكذلك كان شأن مولر فان دين بروك. أمّا نيكيش فنجا من الحرب في السجن، والوحيد الّذي بقي صامدًا كان كارل شميت. ويبقى هنا أن نقرّر شيئاً، وهو أنّ الثوار المحافظين انتهوا عام 1933. وظهرت دراسات كثيرة اشتغلت بالتطرّف في الفترة ما بين الحربين العالميتين، وما تركت مجالاً للشك في أنّ هذا المسمّى غير الواضح، «الثورة المحافظة»، دقيق للغاية، وأنّ عدم الوضوح «المتجانس» لهذه المجموعة وثّق أحسن توثيق.
ويذهب شتيفان بروير، وهو مختصّ في علم الاجتماع من هامبورغ مذهبًا آخر في فهم المسألة، فهو في كتابه المتضمّن بحثًا على أحسن وجوه البحث، والّذي يبهر القارئ في بعض مواضعه، يحاول أن يثبت أنّ «الثورة المحافظة» ما كانت محافظة، لأنّها نبذت الفكرة الأوروبية القديمة عن «المجتمع المدني»، ولأنّها ما كانت تعرف ماذا تريد، ولهذا لا يمكن اعتبارها مجموعة متطرّفة واحدة.
وسلسلة الحجج الّتي قدمها بروير متينة لا تكاد تجد فيها ثغرة: فبعد الحرب العالمية الأولى اضطرّ اليمين إلى التخلي عن مواقف إمبراطورية القيصر القديمة، وكان الخراب كبيرًا. وما بقي هناك سوى ما يشبه جسدًا لا إرادة له. وانتهت محاولة البرجوازية في استنهاض همم الشباب إلى خيالات الرجولة، وعبارات ذات طابع صاخب. فكان أن سجّل إرنست يونغر اسمه إلى الأبد في حوليات المقولات التاريخية بما قاله تلك الأيام من كلمات طنّانة. فالحرب عنده «أمر رجولي، أمر يقود إلى تحرير النفس، وقتال حَبور على الخنادق، على المروج الّتي ندّاها الدم. فليس في العالم موت أجمل من هذا الموت».
ولكن، مع نهاية الحرب لم تأت الكارثة الوطنية وحسب، بل جاء معها كذلك الفشل في التسييس المقصود للمشاعر الهائجة. واصطدم المحرّبون بعضهم ببعض. فما كان يكفي عند بعضهم أن تُنقذ ألمانيا، بل كان الواجب إنقاذ العالم الغربي جميعه الّذي رآه شبنغلر يسقط في عاصفة من السلاح. ولم ير مولر في النهاية إلا بدايات، ويونغ رأى بدايات لمسيحية متجدّدة. وتحدّث شميت وتسيرر عن أسطورة. وناضل فرير باستماتة ضدّ الجبرية في الفكر. وكان آخرون قانعين بفكرة إقامة رايخ، لكنّهم كانوا يتمنّون لو يأتي ما يطهّر الحضارة المريضة الممثّلة في جمهورية فايمر، كما حدث في «الصلاة الصقلية» من عام 1282، حسب تعبير ف.ج. يونغر.
وبروير يتميّز بقدرته على كشف الفروق الكبيرة بين خيالات اليمينيين المضطربة. ويساعده في هذا، دون ريب، موهبة في تعرّف الفروق الكائنة حقيقة، فلا نستطيع مخالفته عندما يقول إنّ «وحدة اليمينيين» لم

تكن في الواقع إلا شقاقًا، وإنّه في اتّحاد الرجال الألماني كانت الرياضة السائدة هي أن يلعب كلّ ضدّ كلّ. وهكذا بقيت الدولة الألمانية المنتظرة أسطورة في رؤوس الرجال الذين وقفوا يومًا على جبهة القتال، فتزيّن هؤلاء بشعار على تابوت حركتهم كتبوا عليه «الثورة المحافظة». وكانت اجتمعت أفكار كثيرة تصوّر الطريقة التي ستكون عليها تلك الدولة، فيونغ يرى أنّها ستقوم بعد «تدمير العالم المتداعي»، وكارل شميت الّذي كان يحسّ أن نهاية العالم تقترب رآها تقوم بعد أن تخاض الحرب الحاسمة ضدّ «الفكر البروتستانتي العديم الجذور». فكانت هناك نماذج للدولة أرادت لها أن تكون اشتراكية، أو دولة طبقات، أو معادية للرأسمالية، وشكّلت هذه الأفكار مزيجًا غير متجانس من التصوّرات للعالم.

ويرى بروير أنّ الوقت حان كي نكف عن نعت مصطلح «الثورة المحافظة» الباعث على اللبس بأنّه يمثّل تيارًا سياسيًا في القرن العشرين، وأنّه يجب أن يسمى مستقبلاً «الوطنية الجديدة». ولكنّ هذه التسمية الجديدة تذهب بالتناقض الملفت للنظر في المصطلح القديم.

ولو أخذ بهذا المصطلح الجديد لما ربط أحد بينه وبين تلك التعبئة الشاملة للنقد الّتي جاءت من اليمين. ويعيبه كذلك أنّه في صيغته الحالية لا يشمل كلّ أولائك المفكّرين المعادين للفكر الّذين كانوا جزءًا من «الثورة المحافظة». وكان لبروير عن ذلك غنى لو أنّه اهتمّ باستراتيجيات «الثورة المحافظة» أكثر ممّا اشتغل ببرامجها المختلطة، وانتهى بنا الأمر هكذا إلى أنّ لدينا مجموعة من المحاربين لا نواة أو مركز لهم.

وليس يغيب عن الذهن أنّ بروير إنّما أراد بتغيير المصطلح أن يَنظم «الثورة المحافظة» في عقد الحركات المتعصّبة في عصرنا هذا، ولسنا نريد هنا البتّ إن كان منهجه في هذا صحيحًا. ومن الواضح، على كلّ حال، أنّ الخصائص الأساسية لتلك الحركة المسمّاة «الثورة المحافظة»، وهي البربرية أوّلاً، ثمّ «الأخلاق الجديدة»؛ السيطرة الثقافية أوّلاً، ثمّ تدمير الثقافة الليبرالية، والانتهاء بعدها إلى تنظيم السلطة في بنى واضحة، وعمل بيروقراطية منها، كلّ ذلك مفهوم لدى «اليمين الجديد» الناشط الآن في ألمانيا. وهذا ما يتجلّى، على أيّة حال، من طريقة نقاشهم.

(PH)

صورة الغلاف الخلفية الخارجية:
ج. ب. زيله، الملك فريدريش الأوّل فون فورتمبيرغ



INTER NATIONES



58